



Le cinéma des frères Dardenne à la recherche de la sagesse : la mise en place d'un parcours salutaire pour les personnages dardenniens

Marie Baldo

► To cite this version:

Marie Baldo. Le cinéma des frères Dardenne à la recherche de la sagesse : la mise en place d'un parcours salutaire pour les personnages dardenniens. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00944253

HAL Id: dumas-00944253

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00944253>

Submitted on 10 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Panthéon Sorbonne
UFR d'Arts Plastiques et Sciences de l'Art

Le Cinéma des Frères Dardenne, à la recherche de la Sagesse
La mise en place d'un parcours salutaire pour les personnages Dardenniens

Master 2 Cinéma & Audiovisuel : Esthétique, analyse, création
Méthodologie des études cinématographiques
Mémoire

Travail de Recherche de Marie Baldo

Sous la direction de M. MOURE
Session Septembre 2013

Résumé

Depuis 1996, une grande cohérence est apparue dans le cinéma de Jean-Pierre et Luc Dardenne. L'importance accordée à l'existence et à la complexité de l'être humain s'est affirmée dans leurs films jusqu'à devenir un engagement moral. Ils imposent ainsi leur style et s'affirment dans une esthétique à dominante humaniste. Ils insistent sur la façon de montrer des corps, des gestes, des comportements, afin d'atteindre au plus juste la vérité de l'humain. Les Dardenne pratiquent alors un cinéma engagé basé sur le portrait fictionnel d'un personnage en quête de devenir qui se découvriront libres, responsables de leurs actes et capables de rationalité. C'est ce personnage qui constitue la matière première de leur film

Le schéma narratif se répète pour chacun de leur film : le personnage fait face à un engrenage social et psychologique au travers duquel la notion d'éthique devient fondamentale. En refusant de le réduire à une simple victime, les cinéastes nourrissent la fascination du spectateur autour de ce personnage central qu'ils placent dans une position que l'on pourrait qualifier d'anti-victimaire, c'est-à-dire qu'ils restent capables de libre choix. Néanmoins, bloqué entre deux tentations contraires, le personnage se verra prendre une décision rapide et commettra une faute morale qu'il ne parviendra pas à assumer. Aussi devra-t-il chercher comment reprendre le contrôle de ses actes. Victime ou non, l'être humain a toujours la responsabilité de ses gestes et de ses actions. Confronté au libre arbitre et contraint de reconnaître ses responsabilités, le personnage s'engagera alors dans une attitude de rachat. Révoquant toute dimension religieuse, les frères Dardenne abordent toutefois intrinsèquement le concept d'un *salut* dans leur film. Accéder au salut, pour le personnage, reviendrait moins à savoir demander pardon qu'à savoir trouver la sagesse suffisante pour pouvoir se confronter à ce à quoi il échappe sans cesse, c'est à dire à ses responsabilités et à autrui. Dès lors, de quelle façon mettent-ils en place le parcours salutaire de leurs personnages ? Cette question sera le fil conducteur de ma réflexion.

Mots clefs : Ethique, sens moral, sagesse, salut, anti-victimaire, conscience, responsabilité.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	4
1. Le personnage au premier plan : Un schéma semblable	10
1.1 Omniprésence du personnage	10
1.1.1 Portraits et Représentations	10
1.1.1.1 Le contexte (antérieur, extérieur, social et financier)	10
1.1.1.2 Un langage cinématographique en mouvement et manœuvré par les personnages	17
1.1.2 Au cœur des corps : une pratique éthique	22
1.1.2.1 Dans le tourment des personnages : un autre point de vue du corps	22
1.1.2.2 De la parole au corps, du visage au dos : filmer est une pratique éthique	25
1.1.3 Les rapports avec les autres personnages	28
1.1.3.1 Des rapports humains	28
1.1.3.2 Des rapports de force	30
1.2 L'évolution du personnage : une question de choix	33
1.2.1 La contradiction des désirs	33
1.2.2 Le basculement dans la faute	36
2. La position Anti-Victimaire du personnage au regard du spectateur et sa prise de conscience salvatrice	38
2.1 Le refus de Victimisation des personnages	38
2.1.1 A l'encontre de l'esthétique victimaire	38
2.1.1.1 À la fois victime et bourreau	39
2.1.1.2 Le comportement ambivalent des personnages	40
2.1.2 Juger sans condamner : la place du spectateur	42
2.1.2.1 L'identification du spectateur: l'expérience humaine	42
2.1.2.2 Créer la distance : respecter le personnage	43
2.2 Prise de conscience et Responsabilité individuelle : une route vers la liberté	44
2.2.1 Sens moral et culpabilité	45
2.2.1.1 La naissance de la conscience	45
2.2.1.2 Le poids de la conscience	46
2.2.2 Un autre choix possible	48
2.2.2.1 Une responsabilité individuelle	48
2.2.2.2 Refuser et avouer pour se libérer	49
3. La rédemption : entre Sagesse et Salut	51
3.1 Une nouvelle trajectoire	51
3.1.1. Vers une quête de la sagesse	51
3.1.2. Un versant optimiste	53
3.2 La possibilité d'un Salut	54
3.2.1 Le besoin d'un autre	54
3.2.1.1 Être sauvé grâce à Autrui	54
3.2.1.2 Découvrir la liberté	56
3.2.2 Voir vers l'avenir, un pas vers le salut	57
3.3 Un Salut symbolique	59
3.3.1 Prendre la route vers le Salut	59
3.3.2 L'assassinat symbolique	60
3.3.3 Reconstruire un avenir	60
CONCLUSION	62
Bibliographie	65

INTRODUCTION

Depuis 1996, une grande cohérence est apparue dans le cinéma de Jean-Pierre et Luc Dardenne. Une cohérence à la fois narrative et esthétique. Six films plus tard, le doute n'est plus possible, nous pouvons garantir des fondements idéologiques propres à leur cinéma. L'importance accordée à l'existence et à la complexité de l'être humain s'est affirmée dans leurs films jusqu'à devenir un engagement moral. Les deux frères sont devenus des cinéastes aux valeurs particulièrement engagées et sensibles aux questions philosophiques que leurs films suscitent. Luc Dardenne, doctorant en philosophie de l'UCL a publié « Au dos de nos images »¹ en 2005. Ce livre pourrait, en quelque sorte, être un journal intime ou bien un recueil de pensées diverses du cinéaste qui se dévoile et qui permet de mieux cerner son cinéma et les problématiques qu'il sous-tend. La lecture de cet ouvrage m'a décidée à engager mon mémoire de recherche vers leur filmographie. À leurs débuts, ces cinéastes *bicéphales* ont réalisé de nombreux documentaires sociaux mais ils ne feront leurs premiers pas dans le long métrage de fiction qu'avec *Falsch* en 1986 et *Je pense à vous* en 1992. Ces premiers films attirent peu l'attention aussi bien du côté du public que de la critique. Ce n'est qu'à la sortie de leur troisième long métrage *La Promesse* en 1996 qu'on leur octroie la renommée qu'ils méritent. S'en suivront *Rosetta* en 1999, *Le Fils* en 2002, *L'Enfant* en 2005 et *Le silence de Lorna* en 2008. Par ces cinq films, qui constituent mon corpus², ils imposent leur style et s'affirment dans une esthétique à dominante humaniste. Ils insistent sur la façon de montrer des corps, des gestes, des comportements, afin d'atteindre au plus juste la vérité de l'humain. Ils fondent ainsi leurs personnages sur les bases de la définition de l'*humanisme*. Il faut s'entendre au préalable sur ce terme : employé parfois abusivement au cinéma, il désigne le caractère éthique du propos des films et les vertus morales qu'offrent la narration et la mise en scène. Les frères Dardenne, eux, pratiquent cet humanisme dans leurs films en

¹ DARDENNE Luc, *Au dos de nos images*. (1991-2005), Éditions du Seuil, coll la librairie du XXIème siècle, 2005, 322 pages.

² Leur dernier long-métrage *Le gamin au vélo* sortie en 2011, ne sera pas analysé ici mais s'engage néanmoins dans les mêmes considérations que les autres films.

proposant des représentations de la condition humaine en proie à des dysfonctionnements économiques, sociaux et moraux. Il est vrai que la morale recouvre une notion subjective qui varie d'un individu à l'autre mais les cinéastes, eux, cherchent à présenter ce que nous nommons plus communément le sens moral comme étant une valeur inhérente aux êtres humains. Pour ce faire, ils réalisent les portraits de personnages qui se découvriront libres, responsables de leurs actes et capables de rationalité. Le sens moral intervient dans le rapport d'action que leur personnage exerce sur le monde et sur son entourage. Les scénarios des films relatent ainsi des situations morales difficiles et fortes. Ils sont tous portés par un personnage qui entre en parfaite fusion avec le film et qui nous fait nous interroger sur lequel des deux a, le premier, entraîné l'autre. Dès lors, c'est ce personnage qui constitue la matière première de leur film, et c'est par ce personnage que débutera ma réflexion. C'est devenu une norme, les Dardenne pratiquent un cinéma engagé basé sur les portraits fictionnels de personnages en quête de devenir. Chaque film évolue selon un schéma similaire. Igor, Rosetta, Oliver, Bruno et Lorna sont dans une situation de survie économique et/ou sociale au sein de la société belge actuelle. « Nous cherchons dans les lieux, les visages, les corps, les vêtements un mélange, une indétermination propre à notre époque. »³

La Promesse fait le portrait d'Igor, 15ans, qui, au détriment de son apprentissage en mécanique, aide son père Roger dans le trafic de main-d'œuvre. Ils logent et emploient illégalement des travailleurs clandestins, dont Hamidou et sa femme Assita, immigrants du Burkina Faso. Lorsque Hamidou tombe accidentellement d'un échafaudage, Igor lui porte secours et lui fait la promesse de s'occuper d'Assita et de leur bébé en cas de drame. Roger refuse d'amener Hamidou à l'hôpital, le laisse ainsi mourir, et ensevelit son corps dans le béton sous les yeux traumatisés d'Igor qui ne saura pas contredire l'autorité paternelle. Pris dans les filets de la culpabilité, Igor devra alors choisir entre son père et sa promesse.

La Rosetta éponyme du film est en recherche désespérée d'un emploi. Elle vit dans une caravane avec sa mère alcoolique et survit grâce à la pêche dans la rivière du coin et à la vente de vieux vêtements raccommodés. Lorsqu'elle apprend que Riquet, le jeune homme qui vend des gaufres, et qui semble l'apprécier, vole son employeur,

³ Luc Dardenne, *Op cit*, p 65

elle le dénonce afin de prendre sa place. Exclue et révoltée, elle hésite même à laisser Riquet se noyer. Mais elle fera un nouveau choix, et devra accepter de se laisser aider.

Le Fils s'attache à la vie d'Olivier, maître menuisier dans un centre de réinsertion sociale qui a perdu son fils cinq ans auparavant et qui n'arrive pas à refaire sa vie depuis. Après l'avoir refusé, il finit par accepter de prendre en apprentissage Francis, un adolescent que nous comprendrons être le meurtrier du fils d'Olivier. Entre le désir de vengeance et le besoin de dépasser son deuil, le personnage devra faire un choix.

L'Enfant trace le portrait de Bruno, un adulte encore davantage enfant que père. Car Bruno vient d'avoir un enfant avec Sonia, mais il ne semble éprouver aucune responsabilité paternelle pour autant. Occupé à faire la manche et à voler avec sa bande dont il est le leader, il survit au jour le jour et cherche perpétuellement de l'argent. Pour lui, tout s'achète et tout se vend. C'est pourquoi il vendra le nouveau-né comme il aurait vendu un téléphone portable. Sonia s'évanouit en apprenant la nouvelle. Mais la conscience morale de Bruno finira par apparaître. Il devra racheter l'enfant et il devra se racheter auprès de Sonia, auprès des autres, et auprès de lui-même.

Le Silence de Lorna nous plonge dans l'univers d'une jeune Albanaise, Lorna, dont le but est d'obtenir la nationalité belge et d'acheter un snack à Liège avec son fiancé Sokol. Fabio lui a organisé un mariage blanc avec Claudy, un toxicomane. L'idée est qu'elle devra ensuite divorcer et se marier avec un mafieux russe qui paiera cher pour posséder également la nationalité belge. Cependant, la procédure de divorce étant trop longue, ils décident d'assassiner Claudy en faisant croire à une overdose. Mais Claudy souhaite réellement se désintoxiquer et Lorna ne peut plus se résoudre à une telle machination. Fabio fera tout de même tuer Claudy, laissant Lorna accablée par les remords d'avoir participé à un meurtre.

Le schéma narratif se répète, le personnage fait face à un engrenage social et psychologique au travers duquel la notion d'éthique devient fondamentale. Il cherche à évoluer mais les rapports qu'il entretient avec les autres personnages se complexifient et le fragilisent. En refusant de le réduire à une simple victime, les cinéastes nourrissent la fascination du spectateur autour du personnage central qu'ils placent dans une position que l'on pourrait qualifier d'anti-victimaire, c'est-à-dire qu'ils restent capables de libre choix. Néanmoins, bloqué entre deux tentations

contraires, le personnage se verra prendre une décision rapide et commettra une faute morale qu'il ne parviendra pas à assumer. Aussi devra-t-il chercher comment reprendre le contrôle de ses actes. Victime ou non, l'être humain a toujours la responsabilité de ses gestes et de ses actions. Confronté au libre arbitre et contraint de reconnaître ses responsabilités, le personnage s'engagera alors dans une attitude de rachat où le pardon serait une solution. Cependant, les cinéastes se sont rendus compte qu'il était difficile de mettre en scène le pardon qu'ils désiraient : « Attention au pardon, à l'illusion sur soi-même qu'il secrète »⁴ écrit Luc Dardenne. Il semble penser que le pardon pourrait être vu comme un acte de prétention voire d'humiliation. Daniel Serceau⁵ parle de la tentation d'évoquer « la notion chrétienne de pardon » dans leurs films. Il est vrai que leur cinéma peut sembler marqué par l'emprise de la narration chrétienne mais les cinéastes contestent cette influence et ramènent toujours leur réflexion autour de la sphère de la raison. Ils s'interrogent sur les théories philosophiques (essentiellement post-kantiennes) et sur des résolutions du même ordre. Ils lient ainsi leurs œuvres à celles de nombreux philosophes. Révoquant toute dimension religieuse, les frères Dardenne abordent toutefois intrinsèquement le concept d'un *salut* dans leur film. De quelle façon mettent-ils en place le parcours salutaire de leurs personnages ? Cette question sera le fil conducteur de ma réflexion. Mais alors qu'est ce que le salut ? Comment y accède-t-on ? Qui peut le délivrer ? Les questions qui se posent ici sont liées aux personnages et au sens qu'ils donnent à leurs actions, en insistant sur la façon dont ils agissent dans l'instant présent. Le salut est un aboutissement et un besoin, le besoin d'être sauvé. Mais ce salut ne devra pas venir d'un être transcendant mais d'autrui, d'un autre personnage ou bien du spectateur. En insistant sur la mise en scène d'un choix éthique, les réalisateurs permettent au personnage de faire l'expérience d'une quête d'un salut. Ce salut provient de la sagesse. Accéder au salut, pour le personnage, reviendrait moins à savoir demander pardon qu'à savoir trouver la sagesse suffisante pour pouvoir se confronter à ce à quoi il échappe sans cesse, c'est à dire à ses responsabilités et à autrui. Par leurs choix filmiques, les frères Dardenne entraînent le spectateur au sein du film « ni vraiment

⁴ Luc Dardenne, *Op cit*, p 22

⁵ *Revue Contrebande*, "Les frères Dardenne", Publication du CRE, n°14, 2005.

dedans, ni vraiment dehors. Juste un peu à côté »⁶, afin qu'il reste capable de voir objectivement, sans pour autant pouvoir condamner. Leurs procédés cinématographiques ont évolué au cours des films, mais restent assez similaires : le mouvement perpétuel de la caméra, la continuité et le plan séquence, la proximité avec les personnages cadrés souvent au plus près, et la rareté des plans subjectifs. Ils accordent une grande importance à la place du spectateur et à la question du regard de ce dernier dans le but de ne jamais le réduire. Le processus d'identification semble ainsi être double : il permet au spectateur d'être aussi bien proche du personnage que des autres protagonistes qui l'observent. Les choix formels de mise en image seront ainsi analysés dans ce mémoire. Bien que nous ne nous donnions pas à faire une étude esthétique de l'œuvre des frères Dardenne, nous insisterons sur les éléments cinématographiques qui fondent leurs personnages et leur cinéma. Afin de vraiment chercher à saisir l'évolution des personnages, nous traiterons de façon plus ou moins chronologique les événements qui adviennent à chacun d'entre eux et qui les mènent à la quête d'une certaine sérénité d'esprit et à l'apprentissage de la sagesse.

Dans le but d'analyser la façon dont se met en place le parcours salutaire du personnage Dardennien nous verrons dans un premier temps comment se caractérise ce personnage, son corps, son environnement et son entourage. Omniprésent à l'image, les Dardenne en font le portrait franc et concret d'une personne qui s'accroche à un système de valeurs où le contexte social est difficile. Évitant de lier la situation présentée à une situation antérieure, les premières images sont toujours fondatrices des personnages. La représentation des corps est nouvelle et acérée, la façon radicale de filmer les mouvements corporels traduit le ressenti des personnages et permet de saisir la notion d'éthique. Un autre enjeu très important pour le personnage se joue dans sa relation avec les autres protagonistes. Le langage cinématographique se confronte ici à l'origine même des relations humaines, dans leur rapport de force et leur ambiguïté. Une fois ces principales caractéristiques développées, le point suivant portera sur la position anti-victimaire de ce personnage. À la fois victime et bourreaux, les personnages Dardenniens explorent les deux

⁶ Marc Emmanuel MELON. *Revue belge du cinéma*, « Luc et Jean-Pierre Dardenne. Vingt ans de travail en cinéma et vidéo », n°41, Bruxelles, APEC, hiver 1996-1997.

dimensions de l'être humain : déterminé ou libre. Les cinéastes présentent l'ambivalence de leurs comportements sans chercher à le justifier et proposent ainsi au spectateur un point de vue neutre et respectueux vis-à-vis du personnage. L'image ouvre la conscience du protagoniste au spectateur. Comment alors filmer ce moment décisif où le poids de la conscience apparaît pour le personnage ? Les frères Dardenne cherchent à capter l'apparition de la bonté et de la responsabilité individuelle dans le regard de ce dernier, lui permettant ainsi de comprendre qu'un autre choix peut être envisageable. Celui de la recherche du salut libérateur. La troisième partie de ce mémoire se penchera plus précisément sur la notion de rachat et sur la façon dont les réalisateurs proposent au personnage d'accéder au salut. Deux concepts se font face : la salut et la sagesse. La rédemption du personnage se situe entre ces deux notions. Les séquences finales sont significatives du devenir du personnage. Le changement interne du personnage s'est opéré dans son rapport à autrui et la possibilité d'un rachat vient de ce qui se passe chez l'autre, celui qui se trouve face à lui. Sans aucun recours à l'univers divin, les personnages se font offrir un salut par autrui, un salut parfois même symbolique, mais que le spectateur conçoit donner.

1. Le personnage au premier plan : Un schéma semblable

1.1 Omniprésence du personnage

1.1.1 Portraits et Représentations

Le personnage est l'élément fondateur des films de Luc et Jean-Pierre Dardenne. L'histoire débute par un personnage et le film se bâtit autour de lui. Toutes leurs œuvres évoquent la trajectoire de ce personnage à travers une lutte sociale, morale et personnelle. Igor, Olivier, Rosetta, Bruno et Lorna : les personnages Dardenniens sont humains et ils entrent toujours brusquement dans l'action. Ancrées dans leur quotidien les premières scènes sont denses et concentrent les éléments nécessaires qui fondent le personnage et son univers aux yeux du spectateur. L'objectif est d'analyser comment ces premières séquences révèlent cinématographiquement le portrait du personnage et de son entourage.

1.1.1.1 Le contexte (antérieur, extérieur, social et financier)

Chacun d'eux s'impose à l'écran par une frontalité troublante. Dès les premières images, en quelques séquences et quelques dialogues uniquement, les frères Dardenne dressent les portraits francs et bruts d'individus engrenés dans des situations sociales extrêmes. Ils révèlent une part importante de la société belge en se focalisant sur un personnage. Sa caractérisation est toujours réfléchie et mise au service de la narration. La manière de le regarder et de le filmer se dessine dès l'ouverture du film qui présente le comportement conscient et inconscient du personnage afin de le montrer tel qu'il est.

Les cinéastes revendiquent leur désir de permettre à leurs personnages d'accéder à l'humanité et d'explorer ainsi, comme le dit Luc « la complexité de l'être humain »⁷. Le contexte social est très rapidement posé, les personnages sont souvent dans le besoin, les problèmes matériels semblent les conditionner et l'argent se place rapidement comme un élément perturbateur essentiel. Chaque relation est couramment assimilée à l'argent. Les gros plans de mains qui échangent et manipulent

⁷ Luc Dardenne, *Op cit*, p.99

des billets sont présents dans tous les films. Ces euros qui circulent montrent aussi la distance entre le personnage et son entourage.

Dès les premiers plans l'argent est placé au centre de l'action. *Le silence de Lorna* s'ouvre sur un gros plan d'échange de billets entre l'héroïne et la banquière. À peine le film a-t-il démarré qu'Igor manipule des liasses de billets avec un détachement inhabituel pour un enfant de son âge. La relation du jeune garçon au réel se vit selon un schéma de profit monétaire. Lorsque le spectateur découvre Bruno il est en train de faire la manche et plus tard, il revendra la veste de Sonia pour un euro seulement. De la même façon, le petit porte-monnaie rouge de Rosetta témoigne de son rapport minutieux à l'économie. Tous ces personnages sont donc dans le besoin financier. Et ils sont tous dans un système de débrouille voire de magouille (trafics, vols, mariage blanc...) lié à la recherche d'argent. Notons en revanche que l'enjeu monétaire n'est pas primordial dans *Le fils*.

Les films s'ouvrent in media res sur un personnage en action. La première scène est toujours fondatrice du personnage principal, le spectateur le suit comme il apparaît et la première identification s'en retrouve confuse. La brutalité des séquences d'ouverture est déstabilisante car elle prend l'action en cours de route, sans prendre le temps d'expliquer le contexte au spectateur. Dans le numéro de *Contrebande* dédié aux deux cinéastes, Daniel Serceau explique que ce statut particulier qui est offert aux personnages est produit par le découpage. En effet, les coupes sont franches et le rythme est agité, les transitions alternent entre lenteur et accélération, permettant ainsi de pouvoir s'attarder sur ce personnage dont nous ne connaissons rien. « Les personnages sont jetés au monde, subissant ce qui s'est passé dans l'intériorité de la narration. De celle-ci nous pourrions déduire certaines données mais non les connaître avec certitude⁸ ».

L'ensemble des films use d'un procédé courant : un recours au hors-champ qui rend la narration incomplète, mais qui paraît indispensable : « Cacher est sans doute le plus essentiel »⁹ écrit Luc Dardenne. A cela s'ajoute l'aspect lacunaire du contexte antérieur qui trouble le spectateur et l'oblige à une grande vigilance d'observation. Toutefois, la personnalité du héros, elle, apparaît rapidement grâce à l'attention

⁸ SERCEAU Daniel, *Revue Contre bande*, "Les frères Dardenne", Publication du CRE, n°14, 2005, page 75.

⁹ Luc Dardenne, *Op cit*, p. 55

extrême que les deux frères portent aux détails. Ils gardent suffisamment de recul dans leur mise en scène pour que le caractère du personnage ne soit qu'implicitement perceptible. Chaque trait est justifié et sert le récit. Ainsi, dès la première image, le portrait du personnage se dessine instantanément.

Le son d'une pompe à essence retentit et en lettres rouges majuscules, le titre du film : *La Promesse*. Igor apparaît à l'image en plan rapproché, il a une quinzaine d'années et il porte une salopette de mécanicien, il se dirige vers la station service mais est interpellé par un coup de klaxon, il revient vers la caméra et ouvre le capot fumant de la voiture qui vient d'arriver. Le long plan suivant le suit alors qu'il aide la cliente. Il s'installe à la place du conducteur, la caméra reste dans sa position initiale à l'extérieur de la voiture, mais effectue un panoramique afin de le voir à travers le pare-brise. Il dérobe très furtivement le portefeuille de la cliente qu'il glisse dans sa combinaison. Le geste n'était pas prémédité, mais semble parfaitement naturel. Igor a l'habitude de voler. Lorsque la cliente, voulant honnêtement rémunérer Igor pour son aide, s'aperçoit qu'elle n'a plus son portefeuille, le jeune homme lui ment avec une facilité déconcertante : « allez vite voir sur le parking, parce qu'il y a plein de voleurs là-bas ». Igor est dans la banalité du mensonge, au même titre que son père Roger, qui, quelques minutes plus tard, prétextera sans scrupule un grave accident pour pouvoir doubler la queue afin de pointer au chômage (un élément qui confère un fragment d'histoire : Roger a déjà travaillé et fait partie du monde ouvrier). Le mensonge est courant pour eux et finira même par l'être entre eux (le fils mentira à son père afin d'aider Assita). De retour dans le garage, Igor prétexte à son maître d'apprentissage d'aller aux toilettes afin d'enterrer le portefeuille volé dans la cour extérieure. Il creuse un trou, la caméra est en recul, une amorce sur des planches en bois dans le plan maintient une distance entre l'acte d'Igor et le spectateur, au même titre que la caméra s'était gardée de montrer le vol en gros plan. Toutefois, elle ne restera pas longtemps à l'écart et le gros plan suivant montrera les mains du jeune garçon s'emparant des billets, un élément donc au centre de l'intérêt pour les personnages Dardenniens comme nous l'avons dit. A nouveau, son visage, masqué par ses cheveux, ne laisse pas entrevoir son regard durant cette action malhonnête. De retour auprès de son instructeur qui lui explique comment effectuer une soudure, un klaxon retentit hors-champ. Igor s'arrête immédiatement : « c'est mon père, je dois y

aller ». Son maître insiste pour qu'il termine sa soudure mais le klaxon se fait très insistant et Igor s'empresse de sortir. La caméra prend place à l'arrière de la camionnette où Roger, qui attend son fils, insiste : « Dépêche-toi ! ». Il ne porte pas non plus d'intérêt au pot d'échappement que son fils est fier de lui montrer. La présence autoritaire du père est tout de suite perçue comme très forte et le fonctionnement idéologique d'Igor semble instinctivement se conformer au modèle paternel.

Rosetta apparaît aussi vite que le son de la porte qu'elle claque résonne. La caméra peine à la suivre, le spectateur pense que la caméra va finir par se heurter aux cloisons des murs qui encadrent le long couloir que l'héroïne parcourt hâtivement. Elle traverse une usine et nous sème, nous spectateur, ainsi que son patron pour aller réclamer des comptes à sa collègue dans les vestiaires. Rosetta s'en prend à la jeune femme, l'espace est comprimé mais la caméra reste légèrement en retrait, gardant le coin du mur en amorce, comme pour se protéger. Rosetta se retourne vers son employeur qui vient de la licencier. Son visage apparaît enfin, rouge de colère, et nous fait pratiquement face en gros plan. La caméra ne pourrait pas se trouver plus près de l'action. Rosetta refuse d'être remerciée et ne peut se résoudre à partir. Elle crie et commence à frapper son patron. Sa collègue tente de la retenir mais Rosetta s'acharne, elle crache sur l'homme qui la somme de partir. Elle s'arrête un court instant, la respiration haletante, le spectateur n'a pas le temps de la penser calmée que le plan suivant la voit se précipiter à nouveau dans les couloirs pour échapper à la police. Elle se débattrait sans relâche, pendant plus de 3 minutes 30. Elle cherche dans un sens une issue mais, à l'inverse, elle se barricade dans les toilettes, l'indécision est visible. Le cadre ne lui laisse aucun espace et l'enferme dans sa propre rage. La séquence s'interrompra brusquement sans que Rosetta n'ait cessé de se débattre avec hargne. Le plan se coupe tandis qu'elle est toujours agitée aux mains des policiers qui peinent à la maîtriser. Nous la retrouvons, seule, en plan rapproché et longue focale, en train de manger une gaufre. Elle est isolée de l'espace dans lequel elle se trouve. Son répit est de courte durée, elle repart ensuite dans le bus qui la ramène chez elle. En descendant, elle feint d'entrer dans une cour et attend que le bus reparte. Elle fait demi-tour et se dirige dans la forêt par laquelle elle rejoindra le camping dans lequel elle vit avec sa mère. Elle accorde de l'importance au regard des autres et elle

n'assume pas, de toute évidence, de vivre dans cet endroit. Il n'y avait quasiment personne dans le bus, mais elle cherche tout de même à sauver l'image d'elle-même et voit ainsi dans le mensonge une possibilité de vaincre la fatalité. Cette première scène permet de présenter la réalité de Rosetta sans qu'une histoire précise ne soit développée. Le récit se borne à n'évoquer que l'instant présent et la façon dont cette jeune fille agit et réagit, sans rapport de causalité antérieure. On comprend que son travail est indispensable à ses yeux, la dimension éthique et spirituelle de son existence s'y rattache. Il semble être, pour elle, le seul moyen de ne plus se sentir honteuse de sa vie. Luc Dardenne s'inspire de Levinas à ce propos : « La vie spirituelle est essentiellement vie morale et son lieu de prédilection est l'économique »¹⁰. C'est donc la recherche d'un nouveau travail et d'une économie simple (logement et nourriture) qui sera désormais sa principale obsession. Et cela, dans le but d'atteindre une reconnaissance aux yeux des autres. Si l'immobilité représente la mort alors les perpétuels mouvements de Rosetta lui permettent d'être en vie.

Dans *le Fils*, pas un seul plan, durant les deux premières séquences, ne comprendra pas un morceau du corps l'Olivier. Il ne quitte jamais le cadre. Le film démarre dans l'atelier de menuiserie dans lequel il donne des cours de menuiserie. Perturbé par l'arrivée du nouvel arrivant Francis, qui, nous l'apprendrons plus tard, a tué son fils, Olivier nous est présenté comme étant à la fois troublé mais aussi fasciné par ce jeune homme. Olivier est menuisier, mais, à l'inverse des autres films, *Le fils* n'est pas vraiment ancré dans un contexte économique difficile. Néanmoins, Olivier nous apparaît comme tous les autres personnages Dardenniens. Les éléments de l'intrigue ne sont fournis qu'au compte-gouttes au spectateur. Les personnages secondaires ne nous sont pas ordinairement présentés, le spectateur doit constamment interpréter les comportements des personnages entre eux afin de comprendre les rapports qu'ils entretiennent. Tout est enjeu de rapport dans *Le fils*, car il s'agit, pour les Frères Dardenne, de comprendre la relation qui peut se construire entre un homme et le meurtrier de son fils.

L'Enfant est le seul film qui ne démarre pas sur une image de Bruno. L'ouverture se fait sur Sonia et son nouveau-né, tout juste sortis de la maternité. Très vite filmée

¹⁰ Luc Dardenne, *Op cit*, p.70

en gros plan, Sonia se place aussi au rang de personnage principal. Elle tente de rentrer chez elle mais Bruno a sous-loué son appartement durant son absence, une démarche qui laisse sous-entendre la marginalité de la vie de ce dernier ainsi que son immaturité envers ses proches. Sonia part à sa recherche. Elle parcourt la ville et les espaces désaffectés où il a certainement l'habitude de traîner, se faisant transporter en scooter, l'enfant dans ses bras. Elle le trouvera en train de faire la manche, une situation qui le met dans une position de forte désocialisation. Elle s'empressera de lui présenter leur enfant. Le désintérêt de Bruno pour ce dernier est marquant. Elle insiste pour qu'il le prenne dans ses bras mais Bruno évite le rapprochement avec l'enfant, il est occupé à guetter un homme dans l'intention d'une tentative de vol. La séquence suivante se déroule dans cette *cachette* délabrée sur les bords du fleuve où Sonia s'enquiert à présent des questions pratiques de logement et d'argent. Bruno a des réponses évasives, pour dormir il a trouvé un dortoir et pour l'argent qu'il a entièrement dépensé : « j'en trouve toujours de l'argent, pas besoin d'en garder ». Enfin, lorsque Sonia lui demande s'il a acheté ou volé sa nouvelle veste il répond « impossible à voler ». Bruno masque les faits, il est évasif et rationalise sur tout. Ses paroles lui permettent de justifier son immoralité auprès des autres. Néanmoins, l'argent reste systématiquement au cœur de ses rapports avec les autres et tous ses actes sont liés à la nécessité d'en trouver. La séquence suivante est manifeste à ce propos. Bruno administre un petit réseau de trafics dont Steve et Thomas, deux jeunes adolescents font partie. Ils se redistribuent équitablement leur dernier butin, provenant du sac d'une vieille dame. Les billets sont, à nouveau, filmés en gros plan. Dès le départ, Bruno est donc présenté comme quelqu'un qui n'a pas de conscience morale. Il montre uniquement quelques signes d'honnêteté dans sa relation avec les jeunes de sa bande avec qui il vole. Dans le sac qu'ils viennent de dérober, Bruno trouve également le testament de sa victime. Il le déchire et le coule dans la Meuse sans la moindre hésitation. Par ce geste, les frères Dardenne insistent sur l'inconscience de Bruno vis-à-vis de l'avenir et de la filiation. Cela sous-tend qu'il ne se sent pas non plus concerné par sa propre descendance. Ce sentiment s'amplifie un peu plus tard, lorsque Sonia, pour reconnaître l'enfant, lui propose de lui donner pour deuxième prénom celui de son grand-père, Bruno répond un « ouais » dans l'indifférence. Cet acte ne revêt aucune importance à ses yeux, il n'estime pas avoir

quelque chose à transmettre à cet enfant et c'est hors de tout ordre symbolique qu'il accepte de le reconnaître. C'est pour cette raison qu'il le considérera au même titre que les choses matérielles qui l'entourent, comme une chose qui se vend et qui s'achète.

Nous découvrons Lorna par le son de ses talons qui claquent rapidement dans la rue durant le générique. Un premier gros plan d'ouverture sur les mains de la jeune femme qui compte avec précaution ses billets au guichet de la banque nous annonce que Lorna est dans un système d'économie rigoureux. La caméra remonte sur son visage de profil, elle est souriante et explique qu'elle sera bientôt belge et qu'elle pourra ainsi bénéficier d'un prêt de la banque. Elle téléphone ensuite à son conjoint depuis une boutique de téléphonie. La conversation est brève, elle est souriante et contente, la caméra reste en dehors de la cabine comme pour lui laisser un peu d'intimité. En sortant elle reçoit un coup de fil sur son téléphone portable, le ton de sa voix a changé, la caméra s'est rapprochée, elle est bien moins aimable : « qu'est ce qu'il y a ? ça fait trois fois que tu m'appelles ! ». De retour chez elle, elle ouvre la boîte aux lettres et, à la déception de sa réaction, nous comprenons qu'elle est dans l'attente d'un courrier. Le court plan-séquence suivant se déroule dans l'appartement. Lorna dépose un paquet de sucre sur la table de la cuisine, la caméra suit son mouvement, cadrant ainsi Claudy, de dos, en train de fumer une cigarette. Il attrape le sucre et la caméra se focalise désormais sur lui tandis que Lorna sort du champ. Le premier échange verbal entre les deux protagonistes concerne le remboursement de cet achat : « combien je te dois ? » « un euro dix ». L'argent est au centre de tout, sur le modèle du chacun pour soi. Il est aussi une indication fiable pour évaluer la relation entre les deux protagonistes. La caméra suit Claudy qui se lève et se rapproche de Lorna. Il tourne toujours le dos à l'objectif de la caméra et le spectateur n'apercevra pas encore distinctement le visage du jeune homme. Il faudra attendre la séquence suivante pour le voir de face, il proposera gentiment une partie de cartes à Lorna qu'elle refusera fermement. Claudy et Lorna entretiennent une relation particulière, ils habitent ensemble mais ils ne sont pas intimes. L'ouverture du *Silence de Lorna* est dense mais présente assez précisément la personnalité de l'héroïne aux yeux du spectateur. Elle est indulgente vis-à-vis de Claudy mais elle possède un objectif précis auquel elle se rattache, et qui l'oblige à être indifférente face à lui.

Toutes ces premières séquences ne cherchent pas à mettre en place une histoire ou une situation d'exposition précise, elles font le constat de l'état actuel de la vie des personnages, voire même plus précisément des *personnes*, ancrées dans des rapports sociaux. Elles décrivent leurs comportements et présentent leurs principales obsessions. La suite de chaque film fonctionne également sur ce principe, ce ne sont pas simplement des histoires, mais des moments de vie de personnes qui continueront à vivre ensuite. « Avant que Rosetta n'entre dans le film, elle existait, et après la fin du dernier plan du film, elle continuera d'exister »¹¹. Sans contexte antérieur, le spectateur suit simplement le personnage, depuis son apparition à l'écran. Ces scènes sont très denses et concentrent les éléments essentiels de caractérisation des personnages. La mise en scène cherche à retranscrire « cet état rugueux, brut, tendu de la réalité actuelle »¹² comme l'exprime Luc Dardenne. La force de leur cinéma consiste à rendre cela visible dans l'écriture cinématographique même et ce refus d'explicitement les choses outre mesure concernera donc l'ensemble de la structure scénaristique du film.

1.1.1.2 Un langage cinématographique en mouvement et manœuvré par les personnages

La mobilité et la continuité sont deux maîtres mots dans le cinéma Dardennien. « Le cinéma c'est un mouvement, mais un mouvement qui s'incarne dans un corps »¹³ comme le dit l'un des deux frères. Ils suivent sans interruption le personnage. C'est ce dernier qui conduit ainsi le spectateur dans son agitation. C'est une chose admise : la mise en scène est répétée et synchronisée avec minutie chez les Dardenne. Le cadre est créé à partir du personnage et de sa mobilité, le mouvement de caméra s'unit à lui et figure ainsi ses mouvements émotionnels intérieurs. La pratique cinématographique Dardenienne consiste à coordonner les mouvements du personnage avec ce qui l'entoure mais sans pour autant se fixer afin de laisser tout de même une place à l'interprétation personnelle du spectateur vis-à-vis du ressenti du personnage.

¹¹ Luc Dardenne, *Op cit*, p. 32

¹² Luc Dardenne, *Op cit*, p. 11

¹³ *Revue belge du cinéma*, « Luc et Jean-Pierre Dardenne. Vingt ans de travail en cinéma et vidéo », n°41, Bruxelles, APEC, hiver 1996-1997. P. 75

Roger marque son autorité en pressant et en interrompant systématiquement Igor. Rosetta court toujours, ses perpétuels mouvements physiques reflètent ses mouvements mentaux et ses obsessions. Olivier est interrompu dès la première réplique du film par ses apprentis qui frôlent l'accident avec la foreuse: « Viens vite », une interruption violente qui appuie l'agitation mentale d'Olivier suite à la nouvelle qu'il vient d'apprendre. Bruno ne prend pas le temps de regarder son enfant et au moment de le vendre il indiquera à l'acheteur qu'il préfère que ça se fasse « tout de suite », Lorna est constamment en retard et pressée ... Il n'y a jamais de répit dans leurs actions. Même les moyens de transport semblent aller très vite, la mobylette de Riquet qui poursuit Rosetta, le scooter de Bruno, la taxi de Fabio ou encore la camionnette de Roger. Lorsque ce dernier récupère Igor à sa station service, la caméra est positionnée derrière eux, dans le coffre de la camionnette. Roger tourne le volant brusquement pour faire un demi-tour complet qui remue la caméra ainsi que le spectateur. Ce dernier est happé dans le tourbillon de l'action à vive allure, car Roger conduit vite. La caméra quitte alors la camionnette et, par un plan large, souligne la présence d'un camion transportant des voitures qui les suit sur l'autoroute au bord de la triste banlieue de Liège. À l'arrêt, Igor et son père s'approchent du camion, la caméra recule à nouveau, les clandestins sortent des voitures et Igor les aide à descendre leurs quelques affaires. On s'oriente alors avec insistance sur Assita, une burkinabé, et son bébé. La caméra quitte Igor pour la première fois depuis ce début de séquence pour s'orienter sur la jeune femme qui va décrocher un nid d'oiseau vide au creux du mur de béton. Un geste qui peut, symboliquement, renvoyer à une rupture de l'entourage familial et qui insiste ici sur le rapport d'Assita avec son besoin de trouver un premier logement sécurisé pour son nouveau né. Ce sera loin de correspondre à la misérable habitation que Roger lui propose.

Au démarrage du *Fils*, la caméra est si proche d'Olivier que nous sommes face à un écran noir. Elle se retire et se rapproche de la nuque baissée du personnage. Des sons de marteaux et de sciures commencent à envelopper l'image. La caméra redescend le long du dos d'Olivier, cherchant un espace entre ses bras d'où entrevoir le dossier qu'il est en train de lire. Ne laissant pas le temps au spectateur de comprendre de quoi il s'agissait, ce dossier devient l'objet de sa curiosité. Après une courte interruption de ses apprentis, Olivier reprend à nouveau le dossier en main,

face caméra cette fois-ci. La caméra virevolte autour de son visage toujours baissé et vraisemblablement soucieux. Une femme le questionne : « tu le prends ? ». Nous sommes alors témoin de son refus de prendre un nouvel apprenti : « non, je ne peux pas ». De nouveau filmé de dos, Olivier s'arrête et le temps semble aussi s'arrêter autour de lui. On ne discerne pas ce qu'il fait, mais la fumée qui s'échappe signale qu'il vient de s'allumer une cigarette. Il déambule dans les couloirs, l'hésitation de sa démarche illustre son trouble. Ce plan est la traduction filmique de l'incertitude du personnage. Au croisement d'un couloir, toujours de dos, la lumière face à lui, il n'avance plus. Son dos est dans la pénombre. Entre l'ombre et la lumière il reprend sa marche avec appréhension. Il tente d'apercevoir Francis à travers la vitre d'un bureau. Il distingue la main du jeune homme. Il se met à courir pour s'échapper avant de s'arrêter brusquement contre un mur. C'est ainsi que l'intrigue se crée : autour de l'agissement d'Olivier qui alterne mouvements et ralentis. C'est dans ses déplacements que s'insinuera son questionnement moral.

Les personnages Dardanniens sont continuellement suivis, sans interruption. Ce sont eux qui nous invitent à découvrir le monde dans lequel ils évoluent. Au début du film, lorsque Lorna rentre chez elle, elle nous conduit dans la cuisine jusqu'à Claudy et, le cadrage, pour la première fois, la quitte un instant pour se centrer sur le jeune homme. Celui-ci finira par se lever et par retrouver Lorna, le cadrage les rassemblera à nouveau et se refocalisera sur la jeune Albanaise. La suite du film montrera bien que le point de vue se consacre uniquement sur Lorna et qu'il est très rare que nous la quittions pour un autre personnage. C'est toujours parce qu'elle se dirige vers un personnage que la caméra finit par le cadrer. Elle est le relais entre les autres personnages et le spectateur. À plusieurs reprises elle se fait interpeler par quelqu'un (Fabio, une collègue, Sokol) et alors que le spectateur s'attendrait à un contre-champ immédiat sur celui-ci, on reste sur Lorna qui emboîte le pas à la caméra et guide son point de vue jusqu'à son interlocuteur afin qu'il soit visible à l'écran. Elle optimise ainsi chacun de ses déplacements afin qu'il soit utile dans l'économie de son projet d'intégration. C'est en ce sens qu'elle refuse de faire un aller-retour pour aider Claudy car ce serait pour elle un « voyage pour rien ».

De la même façon, les cadrages sont univoques dans *Rosetta*, ils l'excluent des autres et simulent l'enfermement dans lequel elle se réfugie. Ils n'offrent quasiment

aucun contre-champ sur ce qu'elle regarde, ou bien, le contre-champ ne renvoie qu'à un espace vide, soulignant le désarroi dans lequel elle se trouve. Nous reviendrons plus en détail sur cette mise en scène du tourment. Cependant, il n'est pas rare que les Dardenne détournent la figure du contre-champ classique en opérant un panoramique aller-retour en plan-séquence. Lorsque Rosetta, furieuse que le gérant ait coupé l'eau, entre dans la grange pour le trouver, la caméra la suit d'abord de dos. Elle ouvre la porte et s'immobilise de surprise, la caméra tourne autour de son visage pour la filmer de profil. Le spectateur voit alors la réaction de Rosetta avant de découvrir l'objet de son désarroi. Il ne prend pas entièrement part à la situation, il n'en est que le témoin. La caméra panote vers la ligne de regard de Rosetta pour découvrir la mère de cette dernière agenouillée devant le gérant qui est en train de se rhabiller. Le mouvement retour de la caméra est guidé par la mère qui quitte la grange sur l'ordre de sa fille : « Sors ». Elle passe devant elle et la caméra retrouve ainsi sa position initiale. L'objectif tournait autour de Rosetta et maintenant c'est Rosetta qui se tourne vers lui. Les mouvements de la caméra et du personnage s'adaptent l'un à l'autre dans une grande fluidité. Le spectateur n'est que le témoin de la situation et ne prend pas la place de Rosetta au moment malheureux, il suit sa réaction dans un premier temps et n'interprète donc pas la situation à sa place. Il s'adapte à l'unique point de vue de Rosetta. Le cadre n'ouvre pas de champ devant le personnage, il lui est soumis et cela génère une attente chez le spectateur vis-à-vis de la réaction de Rosetta et non pas sur l'action de sa mère.

Il y a de toute évidence une forte volonté de la part des cinéastes de construire un rythme uniforme tout au long de chacun des films. Refusant les musiques additionnelles non diégétiques, le montage ne se cale jamais sur un rythme musical. Les Dardenne souhaitent marquer à la fois le plan et l'intérieur du plan. Cela sera rendu d'une part par le mouvement de la caméra et d'autre part par le mouvement du personnage. Il s'agit donc de monter directement dans le plan, c'est-à-dire de privilégier le plan-séquence, d'opérer des balayages de caméra pour aller d'un visage à un autre et de très peu découper. Cette pratique filmique permet au comédien de développer ses mouvements dans la continuité et de leur insuffler son tourment mental. Ainsi, les mouvements des personnages aimantent la caméra et occupent le cadre selon une logique destinée à saisir leurs pulsions.

En outre, il n'y a jamais de raccords classiques telle qu'une sortie de champ puis une entrée de champ. Le personnage est quasiment toujours encore à l'image lorsque le plan se termine et il s'y trouve déjà dans le suivant. Il est à nouveau déjà en mouvement et vers une direction souvent inconnue. La continuité est ainsi plus appuyée et l'omniprésence du personnage réellement affichée. De plus, cela maintient le spectateur dans la position de celui qui ne sait pas à l'avance ce qu'il va se passer, et le laisse dans l'incertitude de la façon dont le personnage va réagir.

La caméra est animée d'une forte mobilité et d'une grande fluidité, l'activité constante de cette dernière porte le film. Elle en deviendrait même un acteur à part entière. Il est fréquent que son mouvement soit opaque et qu'il peine à être distingué formellement par le spectateur. La première sensation qui en découle est incontestablement la non-transparence de la mise en scène. Le cadrage en caméra portée accentue ce sentiment. Toutefois, cela n'entraîne pas une plus large multiplication des points de vue, car, avec le temps, l'axe de leurs cadrages se retrouve de films en films. La seconde, c'est l'effet documentaire que cela produit et qui accentue le réalisme et la véracité du propos. Un effet qui se voit renforcé par le fait que les cinéastes choisissent en priorité des comédiens non professionnels et qu'ils privilégient toujours la prise de son directe. L'effet de réel est indéniable et une forte proximité s'établit entre le personnage et le spectateur. Cependant, nous l'avons déjà mentionné, la mise en scène est toujours précise et la composition des cadrages toujours réfléchie, rien n'est laissé au hasard.

Ainsi, la caméra se stabilise fréquemment, les corps peuvent alors souvent prendre le relais du mouvement perpétuel, comme dans la scène où Igor et son père se nettoient dans la salle de bain après la mort d'Hamidou, ou dans la scène où Rosetta, après s'être fait licencier, est de retour dans sa caravane avec sa mère. Elle se retourne dans sa couchette car elle a mal au ventre. Dans ces exemples, bien que la caméra bouge peu, elle reste connectée aux corps qui, eux, sont en mouvement et se bousculent.

Les plans d'immobilité simultanés du cadrage et du personnage sont plus rares, ils contrastent avec le reste du film et spécifient ainsi l'instant représenté. Ils relâchent la tension et sont utilisés afin d'illustrer, en général, un état d'apaisement dans l'attitude du personnage. Igor bouge sans cesse sous les injonctions de son père, il

court d'un lieu à l'autre et n'arrive pas à tenir en place (notamment au garage). C'est par ce mouvement perpétuel qu'il reste sous l'emprise de son père, et la condition de sa libération sera de savoir s'arrêter. La dernière séquence est explicite à cet égard, nous y reviendrons. Dans la scène où Rosetta se bat avec sa mère et tombe dans la rivière, les Dardenne tentent de « faire en sorte que l'espace soit donné par ce qui se remplit »¹⁴. Ainsi lorsque l'héroïne s'agite, la caméra s'agite aussi et, un fois apaisée, la caméra ralentit. L'activité du personnage entraîne le cadrage et son mouvement.

Certaines actions se déroulent toujours très vite, le licenciement de Rosetta, celui de Riquet, la mort de Claudy ou bien la vente de Jimmy. Ce sont les principales péripéties du film mais leurs durées filmiques ne sont jamais longues. La caméra ne laisse pas plus de répit à une action qu'à une autre dans les premières parties des films. Cela permet d'insérer ces épisodes au sein même du quotidien ordinaire des personnages et de saisir précisément leurs émotions aux prises avec le rythme de la réalité.

Notons qu'à partir de *L'Enfant*, les Dardenne ont plus souvent tendance à fixer leurs cadrages. C'est encore plus marqué dans *Le silence de Lorna* où le temps narratif est plus ralenti. Pour la première fois, les cinéastes ont abandonné le 16mm au profit du 35mm. La caméra prend plus de recul, moins inconfortable pour le spectateur, elle se positionne inévitablement plus en tant que témoin qu'en tant qu'acteur.

Les cinéastes insistent donc sur le mouvement afin d'illustrer le comportement tourmenté du personnage. La caméra devient le mouvement pulsionnel du personnage, et ses cadrages se focalisent ainsi sur les corps des personnages.

1.1.2 Au cœur des corps : une pratique éthique

1.1.2.1 Dans le tourment des personnages : un autre point de vue du corps

Il y a peu de plans larges dans tous ces films, les arrières plans sont généralement fermés, des murs ou des barrières empêchent la profondeur. Le personnage se retrouve rarement perdu à travers l'étendue d'un décor. Les cinéastes expliquent qu'ils choisissent de privilégier le corps puisque leurs histoires sont indépendantes du lieu dans lequel il évolue.

¹⁴ Les Cahiers du cinéma, n°539, octobre 1999, p52. Cité dans la Revue *Contrebande*. Op.cit p.65

En effet, il n'y a dorénavant quasiment que de cela dans leurs films : des corps. Les frères Dardenne l'ont toujours répété, il fallait que « la caméra respire et palpite avec les corps »¹⁵. Ils filment ainsi caméra à l'épaule afin d'être à la hauteur de ces corps, et en cadrage serré (avec une forte fréquence du gros plan) pour éviter d'inclure inutilement ce corps dans un décor. Ils l'expriment ainsi « nous mesurons les dimensions là où seuls les corps comptaient »¹⁶. Leurs films sont une affaire d'individus et non de lieux, les personnages sont sans liens antérieurs comme nous l'avons précisé. Tout se joue entre des cages d'escaliers, des couloirs, des refuges, des appartements vides et des longues traversées urbaines. Des lieux sans vie réelle qui sont surtout caractérisés par des vides et des sons stridents.

En éloignant le décor, les cinéastes captent la posture originale du personnage sans chercher à l'amplifier ou à la diminuer par les éléments extérieurs. Quelques plans larges interviennent néanmoins, ils ont une signification généralement plus particulière. Par exemple, au début de *La promesse*, lorsque Roger et Igor vont récupérer les clandestins, un premier plan large les filme sur la route et un second plan montre les « big usine, beaucoup money » comme le présente mensongèrement Igor aux immigrés. Une façon de montrer la tromperie du décor. Les choses ne se passent pas à l'extérieur, c'est une illusion, ce qui importe ce n'est pas le décor mais le corps.

Les Dardenne se concentrent ainsi sur lui et répètent le même schéma avec chaque personnage. Dès lors, que traduisent ces corps ? Nous l'avons vu, le corps est délibérément en constant mouvement et il est filmé par une caméra portée et mouvante elle aussi. Cette dernière entraîne un déséquilibre qui permet de transcrire les tensions auxquelles sont sujets les protagonistes. Par exemple, Olivier nous est présenté comme un homme modeste et équilibré. Mais un détail métaphorique suggère une faiblesse. Il porte une ceinture de contention pour maintenir son corps (son dos plus précisément) torturé par le poids de ses émotions (en l'occurrence la mort de son fils). Sa douleur n'est pas prononcée mais son corps nous la communique. Au même titre que les douleurs de ventre de Rosetta qui montrent la vulnérabilité que son corps ne peut plus contenir, où les cinéastes nous rappellent que l'on ne peut pas échapper à son corps, que l'individu est condamné à être un être matériel et que son

¹⁵ *Revue belge du cinéma, Op Cit.* p.75

¹⁶ Emmanuel BURDEAU, « L'offensive des Dardenne », *Les Cahiers du cinéma*, n°506, oct 1996, p.47

corps le rattrape toujours. Similaire au corps de Sonia et de l'ex-femme d'Olivier, qui, par leurs évanouissements, manifestent leur impuissance et leur refus face aux paroles de deux personnages principaux.

Évitant toute distance, le point de vue est toujours le plus rapproché possible du corps et du visage, au point de pouvoir reconnaître les fins détails physiques des personnages comme la dent cassée d'Igor, le grain de beauté de Lorna ou bien de voir à travers les lunettes qu'Olivier porte sur son nez. Ce processus de proximité excessive oblige le spectateur à se retrouver avec le personnage au plus près. Mais, n'utilisant pas le plan subjectif, la caméra n'épouse pas exclusivement à proprement parler le point de vue de ce personnage, ce qui rend difficile l'identification.

Le spectateur se positionne donc aussi en observateur extérieur qui ne sait pas où va le personnage, montrant ainsi l'impossibilité finalement de se mettre à la place des personnages. Ce double point de vue est mis en place par la manière innovante de filmer le corps. Il permet de poser la question de la place du spectateur face à l'image.

Nous constatons également que la caméra ne panote jamais sur les corps, mais opère plutôt des suivis verticaux afin de pas engendrer une plongée ou une contre-plongée qui risquerait de dénaturer le propos en figurant une comparaison. Lorsqu'Olivier voit Francis pour la première fois dans les vestiaires (il l'avait déjà entre-aperçu un peu plus tôt dans le récit, nous reviendrons sur cette scène plus tard), la caméra le suit mais un mur cache au spectateur ce qu'il est en train de regarder. Olivier le voit seul et le spectateur ne voit que sa réaction. Il s'avance doucement et c'est seulement quelques instants plus tard que la caméra effectue une rotation pour cadrer le corps de Francis, allongé sur un banc. Le cadre s'efforce cependant de s'abaisser en même temps sur l'axe Y afin de ne pas engendrer une forte contre-plongée sur Francis qui supposerait la supériorité d'Olivier, alors que ce dernier est, à l'instant présent, le plus terrifié des deux. Cette scène permet à Olivier de voir le visage endormi du jeune homme, car c'est ce même visage qui l'empêchera, plus tard, de ne pas céder à la vengeance et de tuer à son tour. Après l'avoir réveillé et lui avoir réclamé de le suivre, le plan suivant cadre le dos des deux hommes. Olivier parcourt les couloirs comme nous l'avons vu plusieurs fois le faire depuis le début du film, mais à la différence qu'il n'est désormais plus seul. Les frères Dardenne ne réuniront que

très rarement les deux protagonistes dans le même plan. Ici, c'était la première fois et il est significatif du tourment dans lequel Olivier vient de basculer.

Enfin, le point de vue qui revient systématiquement et qui est devenu la figure de style du cinéma Dardennien est celui du dos. En effet, l'idée de montrer un personnage qui nous tourne le dos, de filmer sa nuque, permet de casser l'image établie du cinéma, de montrer la face cachée du personnage (au sens propre et figuré donc), et révéler leur absence d'horizon d'avenir. Cette posture rendra finalement plus réel le tourment des cinq personnages. L'approche cinématographique du corps tourmenté permet aux deux frères de développer le concept d'éthique. Leur cinéma se retrouve alors profondément marqué par la philosophie de Levinas, auquel ils conviennent adhérer pleinement. C'est dans la façon de filmer le corps et plus particulièrement le visage que s'articule une pensée éthique.

1.1.2.2 De la parole au corps, du visage au dos : filmer est une pratique éthique

Il y a toujours ce comportement, dans l'œuvre des Dardenne, de construire un langage cinématographique qui touche à la fois l'éthique du personnage et celle du spectateur. L'éthique recouvre une notion subjective qui varie d'un individu à l'autre, mais, concernant leur position sur ce concept, les frères Dardenne revendiquent celle liée à l'éthique de la conception du visage chez Levinas. Le visage va au-delà des paroles et est visiblement mis en avant dans leur mise en scène. Le filmer serait une façon d'entrer dans l'intériorité du personnage, au-delà du simple masque de son apparence physique. « Le visage humain comme première parole, comme première adresse » disent-ils ajoutant « C'est ce regard que nous tenterons de faire apparaître pour le spectateur. Que [le personnage] arrive à exister comme visage »¹⁷.

Luc Dardenne écrit également à ce propos « *La Promesse* doit beaucoup à [l'œuvre de Levinas] : son interprétation du face-à-face, du visage comme premier discours ». La question du visage devient alors fondamentale dans chacun de leurs films et ils y façonnent une éthique similaire à celle de la pensée Lévinassienne. Ils dirigent leur caméra vers les visages et plus précisément vers les regards, afin de transmettre les sensations et les sentiments des personnages. Bien que le principe

¹⁷ Luc Dardenne, *Op cit*, p. 17

même de mise en scène, avec les artifices de cadrage et d'interprétation, suppose l'illusion d'une réalité, les cinéastes cherchent à être au plus près d'une « présentation simple et nue » comme l'explique l'un des deux frères. Et c'est en cela qu'ils accordent une importance toute particulière à ces visages, car ils sont le lieu de la représentation et engagent un discours plus vrai. « Le visage déjà langage avant les mots » qui, comme le dit Lévinas « perce la forme qui cependant le délimite, ce qui veut dire concrètement *le visage me parle* ». Autrement dit, le sens humain et l'interrogation morale passent à travers le visage des comédiens. Le langage cinématographique des Dardenne se confronte à cette idée et donne au visage un cadrage privilégié. C'est en capturant le visage de leurs personnages qu'ils parviennent à saisir l'éthique si distinctive de leur cinéma. Ils filment dans leurs regards le *hiatus* par lequel passe et passera toujours le sens humain. C'est devenu une règle dans tous leurs films : ils posent des problèmes moraux et interrogent ainsi la relation à l'éthique personnelle du personnage et du spectateur. C'est en impliquant ce regard qu'ils amènent le spectateur à comprendre et à accomplir une expérience éthique.

Ce regard est le plus souvent filmé de trois-quart ou bien de profil mais très rarement de plein-face. Cela permet de filmer la confrontation des deux regards des personnages entre eux. Les regards permettent de souligner la relation que le personnage entretient avec l'autre. C'est un procédé d'immersion qui permet au spectateur de capter ces échanges et d'interpréter les liens ou bien les luttes entre les protagonistes. La communication s'effectue le plus souvent de profil à profil, ou bien de profil vers le hors-champ. En effet, les Dardenne excluent fréquemment l'un des deux protagonistes en hors champ lors d'une conversation et refusent le contre-champ. Cette écriture filmique permet de capturer un visage qui donne forme à l'éthique. Le dernier regard dans *La Promesse* d'Igor vers Assita est un exemple éloquent. En permettant au spectateur de voir ce regard ainsi que celui que lui rend Assita, le plan rend effective l'expérience éthique à laquelle Igor vient de se mesurer et qui concerne son rapport à autrui. Les moments où ils sont rassemblés sont alors plus marquants et annoncent le changement de leurs comportements.

Nous l'avons mentionné, la caméra est reliée au corps, comme s'il lui était impossible de s'en détacher, et vice-versa. Mais elle ne manque cependant pas de créer une distance au cœur même de cette proximité. La facture formelle de leur

cinéma est radicale de ce point de vue, nous nous sentons avec eux mais nous restons tout de même en retrait. Cette sensation est renforcée par l'abondance des plans des dos ou des nuque des personnages. Dans *Le fils*, le personnage d'Olivier est quasiment toujours filmé de dos, c'est sa nuque qui s'adresse au spectateur. Luc Dardenne l'exprime ainsi : « La nuque est un visage particulier [qui permet de] se projeter davantage ». Il prend ici le contre-pied de l'optique de Levinas en montrant que même si le regard n'est pas présent physiquement, il est tout de même possible, pour le spectateur, de lui *faire face*. Le premier plan du film est particulièrement éloquent là-dessus : la caméra se déplace face au dos du personnage, remonte vers sa nuque, et se décale légèrement sur le côté afin de montrer que celui-ci est en train de lire un dossier que nous ne pouvons néanmoins pas déchiffrer. Grâce au choix de point de vue de derrière l'épaule d'Olivier, on l'observe de façon plus intime et on le sent bien plus plongé dans sa lecture que si nous avions eu un point de vue plus large et de face. L'importance du document et la concentration d'Olivier sont manifestement plus soulignées. Le spectateur reste dans l'ignorance du contenu du dossier mais comprend que l'enjeu principal du film se trouve dans ce qu'il vient de lire.

Au même titre que le corps remplace la parole, le dos permet de remplacer le visage. Tout ne pourrait être verbalisé et le regard ne saurait non plus systématiquement traduire la complexité d'un sentiment. C'est pour cela que les Dardenne choisissent de filmer le dos plutôt que le visage. Il est vrai qu'ils auraient également pu filmer en plan large mais nous avons vu que ces derniers avaient une toute autre valeur dans leur cinéma. De plus, ce cadrage permet de n'inclure que le point de vue qui s'impose au personnage, c'est-à-dire ce qu'il regarde et ceux qui le regardent. Nous verrons que les frères Dardenne utilisent régulièrement ce système comme une réponse au questionnement moral auquel le personnage devra se soumettre. S'ils ne filment pas le regard c'est aussi parce qu'il y a autre chose à voir de plus important pour comprendre ce que le regard du personnage ressent. C'est le cas lorsqu'Olivier, alors décidé à venger la mort de son fils, tente d'étrangler Francis. Toujours filmé au dessus de son épaule, nous ne voyons pas le regard d'Olivier mais celui de Francis. Et c'est dans ce regard-ci qu'Olivier voit l'impossibilité de lui faire du mal. Le spectateur remarque alors le dos d'Olivier qui se redresse, ses mains qui cessent de serrer le cou de Francis, et le regard soulagé de ce dernier. Les

mouvements corporels et l'organisation plastique de ce plan rapportent les sentiments d'Olivier aux mots. Si la caméra avait filmé le regard d'Olivier, le point de vue aurait été celui de Francis. Et si elle s'était trop éloignée pour filmer en plan large, le point de vue aurait été trop distancié. Là, c'est le dos d'Olivier qui s'adresse à nous et qui insiste sur le sens moral de ne pas tuer.

Les face-à-face revisités des Dardenne sont aussi une façon de montrer la valeur des rapports particuliers qu'ils entretiennent avec les autres personnages.

1.1.3 Les rapports avec les autres personnages

Bien que la filmographie des Dardenne s'intéresse en particulier à l'évolution d'un personnage, ce dernier est toujours rattaché à un autre individu. L'expérience éthique n'intervient que dans le rapport d'action et de dépendance que leur personnage exerce sur ou avec une autre personne. Les relations entre eux évoluent ainsi et se modifient tout au long du film.

1.1.3.1 Des rapports humains

Igor suit son père absolument partout, il le seconde tel un homme de main. Pour Roger, Igor est un comparse, et non un fils. Les cinéastes ont réellement joué sur la notion du double Roger-Igor (deux prénoms quasiment anagrammes). Mais lorsqu'ils récupèrent des immigrés clandestins cachés dans les voitures que transporte un énorme camion, la caméra insiste sur l'arrivée d'Assita et de son bébé. Elle vient retrouver Hamidou, son mari et le père de l'enfant, un homme qui a visiblement d'importantes dettes de jeu. La fascination d'Igor envers la jeune femme est immédiate et se figure rapidement à l'image. Lors de leur tournée des chambres pour récupérer le loyer, le point de vue se différencie subitement lorsqu'Igor observe Assita : un premier plan subjectif (un plan très rare chez les Dardenne comme nous l'avons déjà précisé) renvoie au regard voyeuriste de quelqu'un qui épie le corps désirable de la jeune femme (elle porte une robe de nuit) au travers des fissures de la cloison. Le plan suivant dévoile qu'il s'agit d'Igor, intrigué par les pratiques spirituelles d'Assita. Le cadre, bordé de flou, reflète le vague dans lequel Igor se trouve face à

cette femme et à la sculpture en terre disposée dans l'axe de son champ de vision. Une statuette qu'Assita transportera tout au long du film tel un objet sacré qui les protège contre les mauvais esprits et qu'Igor devra réparer à la fin, lui qui avait pourtant naïvement répondu à Assita qu'« il n'y a pas de mauvais esprits ici ». Hamidou vient à la rencontre d'Igor et lui expose son problème d'argent, le jeune garçon l'aide une première fois en lui offrant une bonbonne de gaz. Un premier geste qui atteste de l'attendrissement prononcé d'Igor envers le couple.

Dans *Le fils*, l'ambiguïté de la relation entre Olivier et Francis est pesante. Comment filmer les relations entre un père accablé par la mort de son fils et le jeune homme qui l'a tué ? C'est la question à laquelle se confrontent les cinéastes. Le corps d'Olivier maintient toujours une distance physique avec celui de Francis. Et le spectateur se retrouve fréquemment positionné au centre de ces deux corps. C'est cette distance entre eux qui se modifie au cours des séquences. Les contacts sont rares et troublants. De nombreuses scènes présentent Olivier en train de prendre, physiquement parlant, la place de Francis, comme lorsqu'il s'installe sur son lit par exemple. C'est cela l'enjeu qui se crée entre les deux protagonistes, essayer de se mettre à la place de l'autre, d'interroger la notion d'identification envers l'autre. Néanmoins la façon de faire d'Olivier démontre une très forte conscience du danger de prendre la place d'autrui. Et c'est ainsi qu'il prendra lui même la place d'un potentiel assassin en essayant d'étrangler Francis à la fin du film. L'une des séquences les plus significatives de ces rapports de distance humaine est celle où ils se retrouvent, par hasard, à aller acheter un sandwich au même endroit un soir. Olivier sort du fast-food, la caméra le suit de dos et panote rapidement de 90° pour suggérer son sursaut lorsque Francis l'interpelle : « Bonsoir Monsieur, vous avez faim aussi ? », la caméra revient instantanément sur le visage en très gros plan d'Olivier qui, après avoir répondu oui brièvement, s'empresse de marcher comme s'il s'enfuyait. Nous le retrouvons à nouveau dans ce plan au cadrage désormais très fréquent : un gros plan dans l'axe de son épaule qui montre sa nuque et le tiers de son visage. Il se calme, la caméra cesse également de bouger. Il finira par ressortir pour manger son sandwich appuyé contre sa voiture, dans l'attente certaine que Francis le rejoigne. Ce dernier s'approche et lui propose une frite. La caméra effectue un travelling latéral vers Francis plus calme que le mouvement précédant, reflétant l'état plus calme d'Olivier.

Un vas et vient de la caméra passe ainsi plusieurs fois du visage de l'un au visage de l'autre (un mouvement que nous retrouvons très souvent dans les films des Dardenne) exprimant, non pas l'impossibilité d'une relation, mais au contraire une potentielle tentation refoulée. Francis semble avoir envie de créer un lien avec Olivier, et Olivier ne semble pas pouvoir se résoudre à ne pas lui parler. Ils mettent en place un jeu de devinette : quelle distance y a-t-il entre un point et un autre. Ils ne sont alors pour l'instant jamais cadrés dans le même plan depuis le début de ce long-séquence. Même lorsque Francis demande à Olivier de lui tenir ses frites, la caméra suit le cornet qui relie les deux individus sans les cadrer ensemble. Olivier a un temps d'attente important. En effet, chaque action qu'il effectue envers Francis est marquée par un temps d'attente qui suspend l'action et rend la situation dérangeante. Jusqu'à la question qui les rassemble « de mon pied droit, à votre pied gauche, il y a combien ? » demande Francis. Olivier répond et mesure ainsi la distance qui le sépare de l'assassin de son fils, jusqu'à ce que ce dernier se retrouve à son pied. La caméra finit par cadrer la main de Francis dans le même plan que le pied d'Olivier avant que Francis ne se relève et que l'image suivante les cadre ensemble, l'un à côté de l'autre, pour la première fois depuis le début du film. La distance n'est plus, une limite a été franchie, Olivier vient de laisser Francis entrer dans son cadre comme il vient de le laisser entrer dans sa vie. Au même titre, à la fin du film, après s'être battus violemment, les deux personnages se retrouvent à nouveau l'un à côté de l'autre dans le même plan, immobiles. Cette position signifie encore une évolution dans leurs rapports.

1.1.3.2 Des rapports de force

Les frères Dardenne mettent en scène des relations à la fois fusionnelles et conflictuelles entre leurs personnages. Ils n'insistent pas sur l'individualité de ceux-ci, mais sur leurs relations de dépendance les uns avec les autres et les uns des autres. L'analyse de cette relation, pour le spectateur, réside dans l'ambiguïté de leur complicité. Igor et Roger, par exemple, sont parents, la complémentarité familiale est inévitable. Bien que Roger refuse que son fils ne l'appelle Papa, « je m'appelle Roger » lui dit-il, Igor adhère totalement aux modèles imposés par le pouvoir masculin propre à son père. Leur relation est réelle, Igor aime vraiment son père et Roger jure de ne faire

ce qu'il fait que pour satisfaire son fils « Tout ça c'est uniquement pour toi ». Il lui enlève ses chaussettes sous la douche après le meurtre d'Hamidou, il chante avec lui dans un bar karaoké et il lui parle (grossièrement) de sexualité. Mais il ne cessera d'intervenir sur sa vie, envahissant à plusieurs reprises l'espace de son fils (en le klaxonnant ou en l'appelant constamment) et le rouant également de coups lorsqu'Igor lui mentira dans le but d'aider Assita. Le jeune garçon, apeuré, se contentera de pleurer devant la violence de son père et acceptera de se faire ensuite consoler en se laissant tatouer le bras. Roger ajoutera « plus de tricherie entre nous », comme si leur relation reposait finalement sur l'honnêteté qu'ils ont l'un envers l'autre. Mais leurs corps à corps sont trop disproportionnés, ils s'étreignent autant qu'ils ne se battent, et Igor finira par enchaîner son père, tel un prisonnier, pour enfin réussir à échapper à son autorité.

La façon de filmer des Dardenne confronte les personnages, en allant d'un visage à un autre, sans les saisir simultanément dans le même plan. Bruno loue un cabriolet pour la journée pour emmener Sonia et l'enfant en sortie. La caméra, comme à son habitude lorsque les Dardenne filment une scène en voiture, est placée à l'arrière, à la place du landau où se trouve Jimmy. C'est la seule séquence où nous les voyons en couple, dans une virée « en famille ». Ils ne feront que se battre pour rire. Dans la voiture Sonia s'amuse à faire semblant de mordre Bruno qui la tapera et l'insultera toujours dans un comportement frivole. Dans le plan suivant ils sont sur une aire d'autoroute. Les Dardenne opèrent une alternance de mouvements et de pauses dans l'excitation des deux héros. Ils se poursuivent et se battent dans l'herbe comme deux enfants. Sonia lui saute dessus et ils s'enlacent avec déchaînement. Ils rient dans la plus grande légèreté, voire naïvement. L'élan amoureux est vif mais enfantin et nerveux. C'est la première fois que les cinéastes filment l'état amoureux, ils le font ainsi à leur manière, mouvementé mais vrai.

Olivier parle à Francis et voit son visage pour la première fois dans les vestiaires de la menuiserie. Par contre, il l'aperçoit plus tôt dans le récit. Il est à la cantine, il sait que le jeune garçon n'est pas loin et ne souhaite donc pas déjeuner dans la salle commune au risque de le croiser. Il prétexte un besoin de calme et reste dans l'espace de la cuisine qui possède une ouverture sur le réfectoire. Il tourne en rond, espionne la pièce voisine et s'avance et se recule sur la caméra de telle sorte que le verre de ses

lunettes déforme ses yeux par instants, notifiant le trouble de son comportement. Il demande un couteau à l'une de ses collègues et, tandis qu'il le nettoie, la voix de Francis résonne en hors champ. La caméra s'était stabilisée sur le cou d'Olivier qui s'était déjà immobilisé comme s'il s'y attendait. Elle effectue alors un panoramique rapide pour cadrer le dos de Francis qui s'en va puis revient sur le visage d'Olivier qui s'était tout de même retourné pour tenter de le voir. L'élément essentiel de cette séquence réside dans le fait qu'Olivier, à ce moment, détient un couteau dans ses mains. Ce couteau métaphorise la violence intérieure à laquelle Olivier est sujet et montre le rapport conflictuel qui va se dérouler par la suite entre lui et le garçon.

Lorna entretient elle aussi un rapport humain ambiguë avec Claudy. Rapidement sur la défensive lorsqu'il lui parle, ne supportant pas qu'il prenne sa place dans son lit et ne lui offrant pas le moindre euro, ils se battront même violemment au moment où Claudy sera sur le point de replonger dans la drogue. Mais devant le corps supplicié du drogué en manque elle ne voit que la solution de lui offrir son propre corps. Les frères Dardenne filment cette scène en plan-séquence. Lorna vient de mettre le dealer à la porte, Claudy devient agressif, il semble dominer Lorna et fait barrage entre cette dernière et l'objectif de la caméra. Après un corps à corps où Claudy s'est violemment jeté sur Lorna pour récupérer son argent, elle se précipite et réussit à jeter les clefs de l'appartement par la fenêtre pour l'empêcher de sortir. La puissante implication physique de Lorna traduit son implication émotionnelle. Claudy la rattrape mais Lorna le repousse avec violence. Un geste qui rétablit les rapports de force auxquels le spectateur avait l'habitude, c'est à dire Lorna debout et Claudy par terre faible (rappelant la première fois où Claudy la suppliait de l'aider à se sevrer). Le cadrage se rétablit également, filmant à nouveau Lorna et délaissant Claudy en hors-champ. Haletante, elle se déshabille subitement entièrement de façon très mécanique et sans érotiser ses mouvements, la caméra des frères la filme de profil, en plan américain. Lorna met son corps à nu pour se retrouver dans un état de fragilité similaire à celui de Claudy. Il peut s'agir d'un acte de sauvetage ou bien d'un désir inconscient. Dans tous les cas, cette scène, comme frappée de pudeur, ne sera pas montrée au spectateur, s'arrêtant alors que les deux corps se fond face à égalité, au niveau de la porte d'entrée. Ce lieu de passage à la base est devenu un espace clé dans l'évolution des rapports des personnages, un lieu où ils se seront à la fois battus et aimés, un lieu de

transition dans leurs rapports. L'absence de dialogue insiste sur la non-explication rationnelle de cet acte et renforce l'ambiguïté du personnage de Lorna aux yeux du spectateur. Le plan suivant les retrouvera le lendemain matin, riant dans la rue ensemble. L'humilité de cette ellipse pose un nouveau regard sur les liens qui unissent désormais Lorna et Claudy. Il s'est passé quelque chose de l'ordre de l'intime et du personnel. Lorna a permis à Claudy d'entrer dans sa vie et elle ne peut désormais plus se résoudre à le laisser tomber. Lorna et Claudy, au même titre que Rosetta et Riquet d'ailleurs, reportent l'occasion d'entretenir une relation amoureuse car les jeunes femmes n'acceptent pas l'autre dans un premier temps et le rejettent.

Il semble donc que le contexte social et économique ne soit finalement qu'un prétexte qui permet d'engager une situation d'affrontement entre les personnages. Ils sont ainsi amenés à évoluer dans ce contexte mais à raisonner indépendamment de celui-ci et, par là même, à faire des choix par eux mêmes.

1.2 L'évolution du personnage : une question de choix

Les méthodes de filmage des frères Dardenne cherchent à saisir l'évolution de leurs personnages jusque dans leurs contradictions. Ils cherchent à mettre à l'épreuve le sens moral de chaque individu en confrontant celui-ci à un choix difficile qui l'amènera à commettre une faute éthique.

1.2.1 La contradiction des désirs

Le *dilemme Dardennien*, comme nous pourrions l'appeler, implique, pour le personnage, la notion d'un choix impossible entre son désir et l'action nécessaire pour y accéder. D'un côté un sentiment de désir humain, de l'autre un acte prohibé et contraire au sens moral. Le désir correspond à la sensation d'un manque, nous avons vu que les personnages Dardanniens étaient constamment dans le manque économique. D'un point de vue philosophique, le désir peut être synonyme de souffrance car le sentiment de manque renaitrait dès qu'il serait assouvi et vouerait ainsi l'individu à une perpétuelle souffrance. De plus, le désir bloquerait la raison du sujet désirant, et le contraindrait alors à commettre des actes qui pourraient être

nuisibles à lui-même et à autrui. Les frères Dardenne questionnent cette notion et présentent tacitement, dans l'image, la contradiction des choix de leurs personnages. Ils montrent simultanément dans le même plan l'objet du désir et l'élément qui l'interdit.

Igor accourt dans la maison de Roger pour prévenir les clandestins que les inspecteurs du travail sont sur le point d'arriver. Depuis une fenêtre il presse Hamidou de descendre de son échafaudage. Un instant plus tard, il entend un bruit sourd. Hamidou est tombé, il est gravement blessé. Igor, accroupi auprès de lui, le rassure. La main d'Igor est posée sur l'épaule d'Hamidou. Un gros plan montre d'une part le visage du mourant qui demande à Igor de lui promettre de s'occuper de sa famille et d'autre part la main du jeune homme portant la bague que son père lui a offerte au début du film, objet métonymique qui figure le poids de la présence paternelle au dessus de lui. Le plan suivant retrouve le visage baissé d'Igor qui prend quelques secondes avant d'adresser les fameux mots d'or à Hamidou « Je te le promets ». Ces propos scellent un pacte moral de personne à personne mais qui va à l'encontre de la relation qu'Igor entretient avec son père.

Olivier n'a pas fait le deuil de la mort de son fils. C'est le désir de vengeance qui l'anime à présent. Lorsqu'il a la possibilité de prendre en apprentissage le jeune garçon qui a tué son fils il se retrouve face à un sentiment contradictoire. Le désir de découvrir le visage de Francis est compréhensible, mais l'envie de vengeance que entraîne n'est pas sans risques. Il finira par le retrouver dans les vestiaires, alors que Francis est endormi sur un banc. Le travelling incessant qui suit le mouvement hésitant d'Olivier traduit son indécision entre l'envie de céder à son désir de le voir et le besoin de garder la distance pour réussir à faire son deuil.

La vente de Jimmy s'effectue dans un appartement. Bruno a été contraint de laisser le landau à l'entrée. Il dépose alors l'enfant sur le sol et utilise son blouson comme couverture. Quelques minutes auparavant il a offert la même veste à Sonia. Les cinéastes symbolisent ici la contradiction entre la vente de l'enfant et la souffrance de la mère. Le blouson figure la conception d'une morale que Bruno niera.

Rosetta et Lorna ont des désirs économiques précis. Rosetta a besoin d'un travail, Lorna a besoin de la nationalité belge. Excepté la mère alcoolique de Rosetta et le mafieux Fabio qui aide Lorna a trouvé de faux maris, les personnes les plus proches

d'elles sont Riquet et Claudy. Le premier vend des gaufres dans un camion et vole son patron pour arrondir ses fins de mois, le second est un drogué qui a décidé de se sevrer et qui s'est marié avec Lorna pour toucher de l'argent. Ils ont le point commun d'avoir chacun des sentiments envers les deux personnages féminins et ils se montrent particulièrement chaleureux avec elles. Mais ces dernières repoussent d'abord fermement les deux hommes, qui ne sont pour elles que des obstacles pour atteindre leurs objectifs. Elles sont dures et égoïstes. Rosetta ne répond même pas à Riquet lorsqu'il lui pose une question et Lorna hurle sur Claudy de la laisser en paix. Cependant, elles finissent, un peu à contrecœur au départ, par partager quelque chose avec eux. Rosetta ira dîner chez Riquet, elle passera sans doute le moment le plus agréable du film avec lui. Lorna accompagnera Claudy à l'hôpital et l'aidera à arrêter la drogue. Les cinéastes montrent la façon dont les deux femmes, intransigeantes dans un premier temps, finissent par se solidariser avec les deux garçons. Les deux hommes semblent ainsi avoir la capacité de remettre en question les rêves qui tiennent fermement les deux héroïnes. Le désir des jeunes femmes se trouve en contradiction avec la nouvelle relation qu'elles entretiennent. Rosetta souhaite dénoncer Riquet pour prendre sa place et Lorna doit prendre part au meurtre de Claudy pour devenir veuve.

À bout de nerfs après que sa mère l'ait laissée tomber dans la rivière, Rosetta passe la soirée chez Riquet. Son comportement ne cesse de changer et de se contredire dans cette séquence. Elle est tout d'abord très méfiante, elle refuse la bière qu'il lui propose et reste très muette. Finissant par baisser sa garde, elle change d'avis et demande d'elle-même à Riquet à ce qu'il lui apporte une bière. Elle la boira d'une traite, sous les yeux interloqués de Riquet. Sa façon d'agir montre qu'elle cherche à se masculiniser et à se montrer dure et déterminée. Elle décline l'invitation à danser dans un premier temps, mais elle se laisse tout de même guider par le jeune homme qui tentera de lui apprendre quelques pas. Ce sera le premier contact physique entre les deux héros. Mais, alors que Rosetta était constamment en mouvement, là ses membres ne bougent plus. Elle se laisse entièrement porter par Riquet et on décèlera même un sourire sur son visage, le premier depuis le début du film. Quelques instants plus tard elle quittera précipitamment l'appartement de Riquet pour finalement revenir très vite car elle a oublié les bottes qu'il venait de lui donner. Riquet devient

ainsi, aux yeux du spectateur, l'élément bienveillant capable de changer et de sauver Rosetta. Mais il sera, aux yeux de cette dernière le sujet source de son dilemme.

Les personnages Dardenniens se retrouvent tous dans une situation où leurs désirs sont remis en question par l'intervention d'une tierce personne. Le désir de l'être humain ne connaît pas de limite, et ce n'est qu'en le recherchant que l'individu pourra réaliser que ce n'était finalement pas ce qu'il ambitionnait. Les cinéastes, sans pour autant le justifier, insistent sur l'influence néfaste du désir qui poussera le personnage à commettre une faute.

1.2.2 Le basculement dans la faute

Les deux réalisateurs mettent en place des situations qui nécessitent un engagement de la part du héros. L'objectif de la caméra semble soumis aux désirs personnels des personnages et les poussent à commettre un acte qu'aucun d'eux ne pourra finalement assumer. Les cinéastes choisissent de filmer ce basculement afin de prendre une certaine mesure de la réalité de la situation.

La caméra cadre de près Igor et Hamidou. Lorsque Roger apparaît, il s'assoit à côté de son fils et le cadre se ressert sur Igor et lui, délaissant Hamidou. L'action de toute la suite de la séquence se recentre sur le père et son fils et ne s'intéresse plus au corps du vieil homme que nous ne reverrons d'ailleurs pas. Luc Dardenne dit qu'il ne souhaite pas capter le mal au plus près car le mal est inimaginable et c'est pour cela que nous nous éloignons du corps d'Hamidou. Igor est paniqué mais il l'affirme à son père : « il faut l'amener à l'hôpital, il perd tout son sang ». Un cut brutal recadre en gros plan le visage de Roger pratiquement de face qui semble avoir perdu toute contenance : « qu'est ce qu'on dira à l'hôpital ? » demande t-il à son fils. La caméra panote sur Igor qui insiste et va jusqu'à lui répéter deux fois avec détermination de l'aider à serrer le garrot. Il est décidé et veut aider le clandestin. La caméra revient alors sur le visage de Roger puis sur ses mains, qui, dans un brusque mouvement, desserrent la ceinture et la jette au loin. Le basculement s'opère à ce moment précis. Le montage procède à une saute d'image très rapide entre le moment où Roger enlève le garrot et celui où il le lance. Cet effet manifeste la nervosité du père et appuie la gravité de son geste. La ceinture qu'il dénoue figure le lien qui se brise entre Roger et

Igor. La caméra pivote sur le visage effrayé d'Igor qui baisse les yeux, indiquant la reprise d'autorité du père sur son fils. Les deux cuts jusqu'ici correspondent aux instants clé de ce début de séquence : le premier lors de l'apparition de Roger, le second sur son acte meurtrier. C'est toujours lui qui conduit à cette transition franche qui dénote sa lourde influence. Roger va alors chercher une bâche pour recouvrir le corps, à nouveau trois plans très courts scandent cette action, avant de repartir sur un long plan durant lequel il astreint son fils à l'aider à camoufler le corps. La séquence se termine sur Igor gauche cadre en plan moyen de trois quart le regard abattu dirigé vers le sol où gît le défunt. C'est son corps qui s'exprime ici, comme nous l'avons vu précédemment, à travers ce langage sans parole du corps, où Igor dit qu'il n'accepte pas ce qu'il vient de se passer. Il n'a pas choisi de façon absolue de commettre cet acte. Il n'a d'ailleurs pas desserré le garrot. La puissance paternelle a eu raison de son indécision. Il n'a pas su agir à l'encontre de l'autorité. Poussé par son père, il prend part au décès d'Hamidou.

Bruno a décidé de vendre Jimmy pour récupérer de l'argent. Il monte avec l'enfant au 4^{ème} étage d'un appartement. A chaque étage, la caméra reste liée à lui, elle le précède, anticipe son arrivée et l'attend. Par contre, lorsqu'il entre dans l'appartement où l'échange est supposé se faire, la caméra reste en recul et retient sa position laissant supposer une certaine hésitation dans l'envie de le suivre. C'est quelque chose qu'il fait seul, c'est une démarche qu'il a lui-même choisie. Le spectateur n'est que le témoin impuissant d'un acte qu'il ne cautionne pas. La caméra retrouve Bruno en gros plan à l'intérieur de l'appartement mais se détache à nouveau petit à petit, cadrant, comme souvent, avec l'amorce d'un coin de mur au premier plan, comme si le spectateur ne faisait qu'épier l'action sans y prendre part. Bruno dépose l'enfant au sol sur son blouson et quitte la pièce. Il revient alors sur ses pas, le spectateur croit un instant que Bruno va se rétracter. Les cinéastes montrent ici que le spectateur est capable de croire que Bruno saurait prendre conscience de ce qu'il est train de faire. Mais il ne change pas d'avis et vient simplement récupérer son téléphone qu'il a laissé dans la veste et part dans la pièce d'à côté en refermant la porte. Cette porte est le seuil infranchissable, la frontière du basculement dans la faute. Durant deux minutes, Bruno attend, immobile. Le temps est suspendu et le son se soustrait au regard afin de laisser entrer le hors champ dans l'image. Ce temps

d'attente opère un rapport immédiat avec le réel afin de marquer cet acte. Bruno est confronté à l'arrêt, le spectateur se demandera s'il finira par stopper sa démarche et par réaliser la portée de son geste. Or, cette bascule n'aura lieu que plus tard.

La figure cinématographique correspondante au basculement du Silence de Lorna est l'ellipse. En effet, Claudy meurt dans une ellipse surprenante qui permet d'insister sur le fait que Lorna ne participe pas activement au meurtre du jeune drogué. En effet, en choisissant de ne pas montrer la faute dont Lorna est complice, ils laissent au spectateur une possibilité plus importante de mieux comprendre Lorna. D'une part car il est tout autant surpris qu'elle de l'annonce de son décès (il n'est d'ailleurs jamais exprimé directement, le spectateur reste dans la confusion durant un petit moment), et d'autre part car il n'y a pas pris part non plus et peut ainsi plus facilement être indulgent à l'égard de la jeune femme.

Les personnages ont tous basculé dans une faute moralement répressive pour le spectateur. Mais les frères Dardenne ont pris soin de ne pas enfermer leurs personnages dans l'attitude déterminée d'une victime de la société, ni dans celle d'un individu dénué de sens moral. La notion de « position anti-victimaire » semble être adaptée pour qualifier la caractérisation de ces cinq héros.

2. La position Anti-Victimaire du personnage au regard du spectateur et sa prise de conscience salvatrice

2.1 Le refus de Victimisation des personnages

2.1.1 A l'encontre de l'esthétique victimaire

L'individu peut être gouverné par deux types de force. Une force extérieure qui le réduirait à sa faiblesse et le déterminerait à n'être qu'une victime incapable de décider de façon absolue. Et une force inverse, intérieure, qui lui permettrait d'avoir, à un moment donné, la possibilité de décider par lui-même. Les frères Dardenne ne font jamais un film sur des personnages prédéterminés sur leur sort. Ils instaurent un climat économique et social difficile, l'état actuel est pointé du doigt mais les deux frères récusent le fait que leurs personnages soient des victimes déterminées par la condition

du monde dans lequel ils se trouvent. Le personnage est, certes, un produit du monde, mais la crise qui l'entoure est juste un contexte qui le structure et le met en relation avec les autres. Au final, le héros crée lui-même sa propre nature sans que les Dardenne ne s'attardent sur les raisons qui le poussent à agir et qui pourraient potentiellement justifier son comportement.

2.1.1.1 À la fois victime et bourreau

L'idée générale est de leur donner une attitude combative qui va précisément à l'inverse de la figure de victime. Ils sont mal-aimables d'entrée de jeu. Dès les premières minutes tous les personnages sont durs voire même cruels. Ils montrent tout de suite de quoi ils sont capables. Igor vole, Olivier et Rosetta crient, et Bruno et Lorna sont désagréables. De plus, les cinéastes cultivent un certain mystère autour du personnage. Rosetta n'est jamais sympathique, elle nous ferme deux fois la porte au nez dans la première séquence, mais le film nourrit la fascination devant son endurance quasi sportive de recherche d'emploi. Il en est de même face à la force de Lorna qui réussit à se blesser elle-même pour que la demande de divorce soit plus rapidement effective. Bien que soumis à une force extérieure ils ne sont jamais enfermés dans la figure de la victime et acquièrent ainsi un statut *anti-victimaire*. Refusant de s'apitoyer sur eux-mêmes, il n'y a aucune esthétique victimaire, c'est à dire ils ne sont jamais filmés dans un axe qui suggérerait leur infériorité. Les vues plongeantes existent mais uniquement lorsque l'espace filmique le sollicite, comme par exemple lorsque les personnages montent des escaliers et que la caméra les précède. Luc Dardenne note la caractéristique suivante dans son ouvrage: « Refuser à nos personnages la complaisance dans leur malheur, les laisser seule et rester sourds à leurs appels. »¹⁸

La mère de Rosetta refuse de partir à l'hôpital, après une bagarre avec sa fille, elle pousse cette dernière dans la rivière et s'enfuit. Alors que la caméra était constamment au plus près de Rosetta elle ne plonge pas dans l'eau avec elle cette fois-ci. Le plan, en hauteur donc, est en plongée et quasiment fixe sur la jeune fille qui se débat avec la vase. Les Dardenne laissent ici Rosetta se débattre seule et filment la

¹⁸ Luc Dardenne, *Op cit*, p. 30

totalité de sa sortie de l'eau. S'ils avaient interrompu plus tôt, cela aurait accentué la souffrance de Rosetta. En montrant jusqu'au bout qu'elle est capable de sortir de l'eau cela renforce son attitude combative et ne l'encourage pas dans une posture victimaire.

Du côté de *La Promesse*, il n'aurait pas été correct, d'un point de vue dramaturgique, qu'Igor soit déterminé par son passé et que ses choix puissent provenir de là. L'attitude d'Igor n'est pas légitimée par sa condition ou par l'oppression de Roger car il n'est pas question d'un film sur l'histoire d'un fils victime de son père mais sur celle d'un fils qui réussit à dire non à la dictature à laquelle il est soumis. Ce sont des personnages qui souffrent mais qui font aussi souffrir. Car, bien que victimes d'une condition sociale ou morale qu'ils n'ont pas choisie, ils nuisent à leur tour. Ils sont ainsi à la fois victime et bourreau. Igor est victime de son père. C'est très visible car par deux fois il l'empêche d'apprendre son métier de mécanicien et de jouer au karting avec ses amis. Mais Igor est aussi, à l'instar de Roger, un bourreau pour les clandestins à qui il soustrait de l'argent.

Olivier est victime d'un drame : la mort de son fils mais il deviendra un bourreau pour Francis et se mesurera à lui en l'affrontant. Rosetta est victime d'une mère alcoolique qu'elle doit gérer mais infligera à Riquet un licenciement et une noyade, Lorna est victime de la pression de Fabio mais participera à l'exécution de Claudy.

Il faut ajouter que le refus de victimisation s'étend aussi aux personnages secondaires. Que ce soit la mère de Rosetta, Riquet, Francis, Assita ou encore Fabio, tous ont leur part d'ombre.

Victime sur le plan moral de par leurs milieux sociaux, les personnages ne se conditionnent pourtant jamais en tant que victime et refusent la pitié. Cela leur permettra d'échapper à l'autorité, à l'immoralité, ou à la tentation de vengeance.

2.1.1.2 Le comportement ambivalent des personnages

Nous percevons toujours une certaine réticence dans l'attitude du personnage vis-à-vis de son objectif principal. Les personnages peuvent avoir des comportements qui entrent en opposition avec leurs actes. Par exemple, lorsque Roger cache l'argent qu'il récupère des loyers il est filmé en gros plan, il se retourne vers son fils et

s'adresse à lui « plus que cent vingt mille et la maison et à nous ». À sa réaction, nous comprenons qu'Igor ne s'est pas retourné vers lui pour lui rendre son regard. Cela n'établit pas pour autant la réprobation du jeune garçon mais les cinéastes insistent du moins ici sur sa non approbation. C'est un premier refus qui dénote qu'il n'approuve pas les agissements de son père et qui montre la possibilité d'un salut par la suite.

Dans *L'Enfant*, l'échange de Jimmy doit s'effectuer dans un appartement au 4^{ème} étage. Le bébé est dans son landau, mais les ascenseurs sont en panne, Bruno se voit dans l'obligation de le prendre dans ses bras pour monter à pieds. C'est la première fois depuis le début du film qu'il prend son fils dans ses bras. Le premier contact humain qu'il a avec son enfant participe à son geste immoral, son attitude est ici contradictoire. Les réactions de Bruno oscillent inlassablement. Après s'être fait tabasser il se retrouve seul devant la porte close de Sonia. C'est une situation à laquelle il a déjà été confronté un peu plus tôt. Une répétition qui signale une barrière, la porte fermée renvoie à l'impasse dans laquelle il est en train de sombrer. Il la supplie de la laisser entrer : « je te demande pardon » dit-il rapidement. La caméra reste avec lui et n'offre pas le contre champ sur Sonia. Abattu, il attend dans la rue et aperçoit Sonia, elle n'a donc pas entendu son pardon. Son second est alors plus convaincant, insistant sur son prénom, il l'implore à genoux : « Pardonne moi Sonia, je voulais pas te faire de mal ». Cependant, ses excuses se contredisent. Entre le « J'ai changé je te le jure » et « je t'aime Sonia », il ajoute « tu m'as donné aux flics, on est quittes non ? », s'estimant légitimement en droit d'être pardonné il ose même lui quémander de l'argent, une carte téléphonique et de la nourriture. Le spectateur cherche dans ses propos des marques de regrets, mais chaque excuse est annihilée par une autre phrase qui l'inculpe à nouveau.

La réticence la plus notable est celle de Lorna qui change d'avis et supplie Fabio de renoncer à tuer Claudy. Ici, la faute est commise à contrecœur, la jeune femme ne saurait être entièrement tenue pour responsable de ce meurtre. Son changement n'excuse pas la machination précédemment établie mais le doute que Lorna exprime laisse la place à un possible pardon.

Les cinéastes ont la capacité de savoir allouer à leurs personnages une position anti-victimaire qui offre au spectateur la possibilité inconsciente de se mettre à leur place, d'en appeler à leur propre sens morale et de ne pas condamner le personnage.

Luc Dardenne explique à ce titre que leurs films appellent à une imagination morale du spectateur.

2.1.2 Juger sans condamner : la place du spectateur

2.1.2.1 L'identification du spectateur: l'expérience humaine

Jean-Pierre et Luc Dardenne refusent d'évoquer la psychologie des personnages de leurs films dans le but de faciliter l'identification du spectateur avec le personnage central. La mise en scène des deux frères ouvre directement le spectateur à la conscience du personnage comme nous l'avons déjà évoqué. Rosetta est très seule mais le spectateur est pourtant constamment avec elle. Il est le seul témoin de la souffrance de la jeune femme. Luc insiste dans son ouvrage sur sa crainte de faire passer ses personnages pour des individus narcissiques, c'est pour cette raison que Rosetta n'est pas une victime, qu'elle se bat contre des situations qui pourraient émouvoir très fortement le spectateur. Bien que ce dernier souffre pour elle, la jeune femme lui échappe souvent et lui déplaît régulièrement. Ce fort caractère interpelle fatalement l'intérêt du spectateur. Avec *Rosetta*, les Dardenne ne font que reproduire une part d'expérience humaine, son attitude spécifie ce qui la motive et engendre une relation humaine avec le spectateur.

L'identification du spectateur à Olivier est assez évidente. La mort d'un enfant est un drame autour duquel tout le monde se désole. L'empathie est cependant délicate dans le sens où Olivier se reverse la faute sur lui-même car il se sent coupable d'avoir laissé son fils mourir. C'est Francis qui a tué l'enfant et Olivier cherche désespérément à lui faire avouer qu'il regrette d'avoir commis cette faute. Il pense qu'il ne pourra lui pardonner que si Francis accepte de montrer qu'il a compris la gravité de son acte. Ce pardon semblait déjà illusoire pour le spectateur et il l'est encore plus lorsque Francis n'a pas la réaction escomptée : « bien sûr que je regrette, 5 ans y'a de quoi regretter ». La réaction d'Olivier est violente et son désir de vengeance intervient dans un esprit que l'on pense finalement droit et qui devient un acte humain acceptable pour le spectateur. Les Dardenne réussissent à montrer au spectateur ce que cela signifie que d'être humain dans une situation concrète et

extrême. Ils s'appliquent, comme l'explique Luc à « filmer l'apparition de l'humain et [à] capter le passage de la bonté dans le simple commerce humain. »¹⁹

Le spectateur ne peut pas simplement critiquer le personnage parce qu'il est amoral, la figure de Roger, par exemple, semble être finalement la plus humaine possible. C'est un homme ordinaire qui profite de la situation de crise, qui fait banalement du mal et auquel le spectateur réussit tout de même, à certains moments, à s'attacher. Il exploite les travailleurs clandestins sans remords et il consomme ainsi son petit pouvoir et sa liberté qui ne semble pas toujours répressible aux yeux du spectateur car il reste un père proche de son fils. Lors de cette séquence où il chante avec Igor par exemple : cette chanson est à l'attention du spectateur. À la fin de cette scène, le spectateur sera surpris d'avoir pu les trouver attachants tous les deux alors que Roger vient d'enterrer un homme dans la séquence précédente. Les agissements de Roger n'entrent pas dans le méprisable, tout comme l'attitude d'Igor ne sera pas héroïque. Dans la revue *Contrebande*, René Prédal fait le constat suivant : « Igor est pris d'un accès de dégoût face à sa complicité implicite, mais le père n'est pas plus un monstre qu'Igor un vengeur »²⁰. Les personnages Dardenniens reflètent toujours ce qu'il est possible d'advenir aujourd'hui pour les individus seuls, sans liens sociaux, parfois sans travail et qui doivent se débrouiller face à leurs problèmes et leurs souffrances. Ils représentent la vie éventuelle que chacun pourrait finalement avoir, y compris le spectateur. C'est donc bien la complexité de la nature humaine qu'ils tentent de mettre en image. Leur réalisme va jusqu'à banaliser un mal commis par des individus ordinaires et auxquels le spectateur parvient à s'identifier.

2.1.2.2 Créer la distance : respecter le personnage

Les Dardenne filment au plus près. La proximité est l'une des règles de leur cinéma comme nous l'avons vu. Néanmoins, cette position préserve tout de même une certaine distance. En évitant tout contre-champ d'une part, ils brisent l'identification simple. La caméra n'est jamais à la place du personnage, elle est toujours positionnée un peu à côté. Cet espace confère au personnage une existence propre qui permet au spectateur de respecter le personnage même après avoir

¹⁹ Luc Dardenne, *Op cit*, p.70

²⁰ *Revue Contrebande*, "Les frères Dardenne", Publication du CRE, n°14, 2005.

commis les pires actes. C'est dans la distance que les cinéastes opèrent que le spectateur se sent le plus proche. L'un des plans qui revient fréquemment, nous l'avons déjà analysé à plusieurs reprises, est celui où le personnage effectue une action malheureuse mais où la caméra reste éloignée derrière un mur visible en amorce. Cette distance insiste sur la non capacité du spectateur à prendre la place du personnage mais permet, paradoxalement, de respecter l'acte de ce dernier. Le spectateur ne prend pas entièrement part à l'action et laisse ainsi le personnage décider seul de la valeur morale de ce qu'il fait.

Par la suite, le personnage ne perdurera d'ailleurs pas dans une attitude que le spectateur et lui-même reprouve. Au départ, bien que Bruno soit un irresponsable, le spectateur est motivé par l'envie de le comprendre. Il cherche à passer le temps, et ce qu'il fait reste énigmatique pour nous. On peut juger que ce qu'il fait est immoral mais il reste libre dans son désir et nous le respectons car il est insoumis. Plus tard, alors qu'il se trouve dans une situation critique (il a des dettes, il est surveillé par la police et Sonia ne veut plus entendre parler de lui), il organise un dernier vol avec Steve. S'il utilise un enfant comme Steve c'est d'abord parce qu'il partage son univers. Il en a le rire, la légèreté mais surtout la naïveté. Alors qu'ils sont tous les deux sur le scooter du garçon, ils rient ensemble de l'odeur d'un pet. Comme plus tôt ils s'amusaient à piétiner une flaque de boue ou à jouer avec une barre de fer. Bruno apparaît à nouveau naïf et inoffensif. Son comportement léger et désinvolte est toujours présent. Cette innocence, bien que dénotant aussi un peu de cupidité le place au-delà du bien et du mal. Bruno est resté coincé en enfance et cela ne le rend pas intimement mauvais aux yeux du spectateur mais l'ancre de manière positive. Ainsi, la fascination exercée par le personnage sur le spectateur est due à cette frontière invisible qui sépare l'innocence de l'irresponsabilité.

2.2 Prise de conscience et Responsabilité individuelle : une route vers la liberté

Les espérances de chaque personnage se retrouvent rapidement vaines. Il réfléchit à son acte et manifeste un sentiment de culpabilité. La prise de conscience traduira alors l'humanisation progressive du personnage Dardennien qui, au même titre que tout autre individu, a la possibilité d'être doté d'un sens moral.

2.2.1 Sens moral et culpabilité

Dans le cinéma des Dardenne, la morale ne correspond aucunement à une soumission religieuse plus ou moins arbitraire, mais elle s'apparente simplement au respect de soi-même et d'autrui. C'est à cette conception de la morale que les personnages Dardenniens finiront par s'attacher.

2.2.1.1 La naissance de la conscience

Les titres des films des frères Dardenne sont simples et ont une connotation très générique, assez proche du conte en quelque sorte. On y perçoit assez aisément l'envie qu'ils ont de toucher à des sentiments universels. A partir de là se pose la question : sur quelles valeurs morales s'accorder et y'a-t-il seulement une morale universelle ? L'agissement de Bruno par exemple, n'indique pas qu'il n'est pas doté de sens moral mais qu'il suit un jugement conforme à une morale qu'il ne considère pas comme mal.

Ce qui relève du sens moral d'un individu semble universel car accessible à tous, et les valeurs humaines fondamentales de justice ou de liberté par exemple sont partagées par chacun, cela correspond à la conscience. Les frères Dardenne ont pour objectif de faire ressortir cette conscience chez leurs personnages afin de montrer que tout individu peut atteindre une conscience éthique.

La conscience des personnages n'est pas, comme nous l'avons dit, dictée par une puissance supérieure ou par leurs expériences passées. Mais il finissent tous par éprouver un remord ou une culpabilité face à leur faute. Ce sera le début de la prise de conscience salvatrice, le démarrage du *devenir conscient*. Cependant, tous les protagonistes ont besoin d'un révélateur, d'une tierce personne qui soit le déclencheur de la prise de conscience. Dans *La Promesse*, par exemple, cette personne sera Assita. Elle est étrangère au sens propre et au sens figuré. Elle permet à Igor de s'ouvrir à la nécessité de juger soi-même de la moralité de ses actions. Cela montre que le sens moral, n'est pas un concept qui relève d'un usage culturel mais bien une chose universelle. Tout le monde se voit pouvoir être doté d'un sens moral.

Néanmoins, posséder un sens moral ne suffit pas à agir intuitivement dans une morale communément admise, car il n'y a pas de bases rationnelles aux décisions morales. La morale dépend de normes extérieures que chacun doit appréhender. Le sens moral permet uniquement au personnage de le rendre responsable de son jugement sur le monde et sur ses actions. Cela signifie qu'il y a forcément un sentiment de culpabilité lorsque le personnage réalise qu'il n'a pas fait le bon choix. C'est ce dont les deux cinéastes rendent compte dans leurs œuvres. Ils se rapprochent de la philosophie Nietzscheenne qui prétend que l'homme ne se réfère à aucune transcendance et qu'il crée ainsi lui-même ses valeurs. Rongé par la culpabilité, la part de subjectivité du personnage est d'avantage mise en avant, lui permettant de réaffirmer sa capacité à déterminer le bien et le mal et à ainsi faire preuve d'individualisme moral. Les personnages Dardenniens apprennent à distinguer ce qui mérite d'être fait ou non et commencent à faire appel à leur raison.

2.2.1.2 Le poids de la conscience

Gilles Deleuze a dit : « le plan : c'est à dire la conscience ». Les frères Dardenne illustrent cet aphorisme en pointant leur caméra sur les visages de personnages qui découvrent la portée de leurs actes et s'ouvrent à la conscience. Un unique plan peut ainsi devenir la traduction filmique de la prise de conscience du personnage.

La pitié de Lorna face au désespoir de Claudy s'impose à elle petit à petit. La prise de conscience de son acte interviendra lorsqu'elle se verra s'inquiéter pour Claudy. Depuis le début du film, leurs rapports sont distants et Lorna détourne régulièrement le regard lorsque Claudy l'interpelle. Elle s'adresse à lui mais ne le regarde jamais plus de quelques secondes. Nous avons vu qu'elle n'effectuait pas de déplacements et de démarches pour aider Claudy, mais elle finira, un peu à contrecœur, par l'emmener à l'hôpital. Une fois dans la chambre d'hôpital elle effectuera un premier déplacement uniquement consacré à Claudy. Elle fait le tour du lit de ce dernier et un gros plan la surprendra regarder son visage alors qu'il est endormi. Son visage reste immobile mais le regard qu'elle lui porte ici marque une inquiétude qu'elle n'avait jusqu'alors pas soupçonnée. C'est dans le visage endormi de Claudy qu'elle décèlera l'impossibilité de se mêler à son meurtre. La conscience morale

de Lorna apparaît au spectateur dans ce plan. Par la suite, c'est l'équilibre de ses futurs projets (acheter un snack et devenir Belge) qui est bouleversé et qui finit par s'inverser. Son principal objectif deviendra alors celui de réussir à convaincre Fabio de ne plus tuer Claudy. Cependant la prise de conscience de Lorna est trop tardive et il sera trop tard pour faire marche arrière. Se sentant responsable de la mort du jeune homme elle finira par manifester physiquement son refus d'oublier. En effet, comme nous l'avons précédemment évoqué, l'individu est un être matériel et son corps finira par le rattraper. Lorna s'évanouira alors qu'elle visite le local qu'elle vient d'acheter avec son fiancé. Son excitation devient trop pesante pour sa conscience, elle cèdera sous le poids de la culpabilité.

Lorsqu'Igor promet à Hamidou de s'occuper d'Assita et de son enfant, il passe une sorte de contrat avec l'homme. Sa parole était liée à celle de son père au départ. Il fait une promesse alors qu'il ne possède pas encore de parole morale propre, et c'est la découverte du sens de la parole qui engendrera la prise de conscience. Le poids de son engagement lui permet de se souvenir indéfiniment car ses mots se maintiennent sous la forme de la culpabilité: la culpabilité du souvenir. Le dernier plan de *La Promesse*, celui où Igor est Assita, après l'aveu du meurtre d'Hamidou, se regardent vraiment pour la première fois et où le point de vue de la caméra, immobile, reste pudiquement en retrait de ce regard, ce plan est l'aboutissement d'un parcours d'initiation à ce que l'expression appelle communément « la voix de notre conscience ».

Le poids de la conscience morale des personnages devient trop lourde et finit par les gouverner physiquement. Ce poids est régulièrement métaphorisé. Bruno aura beau avoir récupéré Jimmy aussi rapidement qu'il ne l'a vendue. Il ne comprendra pas. La scène où il rachète l'enfant est quasiment similaire à celle de sa vente. C'est comme si rien ne s'était passé aux yeux de Bruno, il ne reconnaît pas sa faute. Seule sa déchéance jusqu'à son climax lui permettra d'en prendre conscience. Le renversement est visible lorsqu'il pousse le lourd scooter de Steve jusqu'au poste de police où il ira se dénoncer. Métaphore du poids de sa conscience, cette bascule vers la responsabilité se déroule vraiment durant cette séquence. Il avance en cabriolé, puis en scooter, mais après s'être immergé dans le fleuve avec Steve pour échapper à leurs poursuivants, le voilà qui reste immobile dans l'eau avant d'aller s'allonger, épuisé, dans son refuge où

à nouveau, il restera immobile. C'est cette descente physique d'une part et sociale d'autre part (il finit par dormir dehors) qui constituent les deux passages nécessaires à l'élimination de son univers naïf et à sa prise de conscience.

De même, la bonbonne de gaz que Rosetta peine à transporter représente le trop lourd fardeau de sa culpabilité envers Riquet.

2.2.2 Un autre choix possible

L'enjeu entre les personnages n'est pas de rejoindre un combat collectif qui se réfère à des critères universaux, mais de finir par refuser quelque chose à titre personnel et de choisir leur propre voix. Le refus de se taire, de tuer, d'abandonner ou bien encore de faire du mal. Les Dardenne mènent ainsi une réflexion sur l'existence individuelle déterminée par la subjectivité, la liberté et le choix individuel.

2.2.2.1 Une responsabilité individuelle

En décidant de la valeur morale de leurs actes les personnages font preuve de libre arbitre. La notion de libre arbitre, ici, est synonyme de liberté et désigne la capacité de pouvoir choisir de façon absolue selon ses convictions. C'est cette liberté et non plus la nature qui devient à présent le fondement de la morale des personnages Dardenniens. Cette liberté leur permet de faire un nouveau choix pour tenter de racheter leurs fautes et de trouver un nouveau sens à leur vie à travers la recherche et la découverte d'une nouvelle vocation. La liberté de choix est le trait distinctif de l'humanité. Par ses choix, chaque être humain crée sa propre nature. La liberté de choisir implique la responsabilité individuelle du personnage. Elle est alors une manière, pour ce dernier, de sauver ce qui l'entoure.

Néanmoins, les personnages découvrent cette responsabilité d'une terrible manière, Lorna par exemple, participe à un meurtre et garde le silence. Qu'elle soit victime du mensonge de Fabio qui a refusé de lui avouer que le plan n'avait pas changé ne change rien au fait qu'elle a la responsabilité de ses gestes. Mais le personnage est valorisé à mesure de sa capacité à prendre ses responsabilités et à comprendre la nécessité de l'engagement en faveur d'une cause juste.

Levinas explique que la responsabilité définit l'identité et précède la liberté. Il donne ainsi la séquence suivante : « responsabilité, identité, liberté ». En prenant la responsabilité de ses actes, le personnage devient quelqu'un à ses propres yeux et découvre la liberté.

Bruno prend l'entière responsabilité du vol qui tourne mal et il s'identifie verbalement : « c'est moi » dit-il à la police. Il sait alors que la conséquence pour lui, sera la prison. Les cinéastes évoquent ici l'idée que la liberté de Bruno s'arrêtera là où commencera celle d'autrui. Ce n'est qu'en rendant sa liberté à Steve qu'il pourra par la suite retrouver la sienne.

Igor choisit de ne plus suivre le modèle de son père et de ne pas retranscrire sa conduite et ne plus chercher à lui plaire. Il empêchera Roger d'emmener Assita et sa liberté ne sera existante qu'à partir du moment où il aura trahi son père en se libérant de son autorité. Il en est de même pour Lorna qui n'acceptera plus l'autorité qu'exerce Fabio sur sa vie.

2.2.2.2 Refuser et avouer pour se libérer

Affichant ici une reconnaissance à la psychanalyse freudienne, les Dardenne montrent que dire la vérité n'a pas seulement une valeur éthique mais qu'elle a aussi une fonction thérapeutique. L'aveu permet la libération morale des personnages. La réparation de leur acte n'est pas admise mais le rachat, lui, est possible.

Chaque film se construit autour de la séquence finale où les personnages ont, à nouveau, l'opportunité d'effectuer un choix. L'instant fatidique du second choix et du basculement encore possible est l'enjeu même du film. Pour le personnage, pris dans le flux de ses engagements, ce choix signifie sa naissance à lui-même (à l'humain, pourrait-on dire), son *trajet moral*. Chris Marker, dans *Le joli Mai* (1963) dit la phrase suivante : « Nous avons rencontré des hommes libres [...] Ils n'étaient pas sans contradictions, ni même sans erreurs, mais ils avançaient avec leurs erreurs ; et la vérité n'est peut-être pas le but, elle est peut-être la route ». Il me semble que c'est une phrase qui s'applique aux personnages Dardenniens. Les deux frères montrent de la même façon le cheminement vers la vérité et filment précisément l'émotion devant

le moment particulier de l'aveu qui laisse à croire que le but premier du film est de montrer ce moment.

Le second choix du personnage est alors le plus important. C'est celui qui marque sa réelle évolution. La promesse qu'Igor a faite à Hamidou ne l'obligeait pas à révéler la vérité à Assita. Il s'agissait uniquement de prendre soin d'eux. C'est sa conscience et sa raison qui le font évoluer vers ce point. Igor prend ainsi conscience qu'il y a une morale qui fonde tout son individu pour le futur. D'un côté le train qu'Assita est supposé prendre pour retrouver Hamidou qu'elle croit encore vivant. De l'autre le couloir de la gare qu'Igor doit emprunter pour rejoindre son père. Le secret les sépare encore. Un long travelling latéral les suit marchant l'un derrière l'autre vers la gare, ils sortent du cadre et on les retrouve de dos, l'un à côté de l'autre marchant vers la profondeur d'un couloir de garde, la caméra les laisse s'éloigner et les récupère en plan serré, de face avec Igor qui regarde furtivement Assita. Elle le devance pour monter les escaliers, la caméra est braquée sur son dos et la voix d'Igor hors champ sonne la libération « Hamidou est mort ». Assita s'arrête, la caméra se déplace vers Igor, les yeux baissés, dans la même position qu'elle, qui termine d'expliquer les circonstances du drame puis revient à nouveau sur Assita, toujours immobile. Par trois fois la caméra opère un aller-retour entre les deux protagonistes, les liant ainsi durant les paroles de la vérité. Assita se retourne enfin sur Igor, la caméra s'est stabilisée, elle prend du recul pour les encadrer ensemble de profil afin de capter, pour la première fois, le premier moment du film où ils se regardent. En effet, dans toutes les précédentes scènes qui les réunissent elle et lui, bien que le regard de la jeune femme soit souvent soutenu, celui d'Igor se perd et se détourne systématiquement vers le sol. D'après Luc Dardenne, il s'agit de montrer l'incapacité d'Igor de répondre à l'impératif moral qu'il perçoit dans ce regard qui le dévisage. Ainsi, ce dernier point de vue d'échange de regard marque la prise de conscience morale d'Igor. Elle coïncide pour lui à une possibilité de s'émanciper.

Olivier choisit d'avouer à Francis qu'il est le père du garçon qu'il a tué. Il y a comme une inversion dans le cadrage : lorsqu'Olivier avoue, la caméra cadre Francis, comme si elle ne savait pas ce qui allait se passer, mais qu'elle s'évertuait à suivre les déplacements et les réactions des personnages en même temps que le spectateur. Un panoramique revient donc rapidement sur Olivier qui s'est tu. Le mouvement repart

alors sur Francis troublé pour revenir à nouveau sur Olivier, plaçant hors champ la réaction de jeune garçon qui s'échappe et que le spectateur attend de voir. À nouveau la caméra n'a pas semblé maîtriser l'action, elle cherche quel personnage suivre. Cette mise en scène, propre à l'esthétique du direct, donne à voir l'instantané de ce qui se joue de façon plus réelle et plus vraie et donne au spectateur le sentiment d'être en retard sur l'action. Néanmoins, cette pratique permet de libérer le corps d'Olivier au même titre que lui a su délivrer sa conscience grâce à son aveu. Alors que la caméra ne le perdait jamais, elle lui laisse désormais plus d'espace et réduit les gros plans dans les dernières minutes du film.

Les héros prennent tous conscience de leurs responsabilités qui sera le premier pas vers le rachat. Ils ne se résigneront pas à la culpabilité mais mèneront une révolte contre l'autorité (pour Igor et Lorna) ou contre eux-mêmes (pour Bruno, Rosetta et Olivier) afin de trouver le salut rédempteur.

3. La rédemption : entre Sagesse et Salut

Tous les films des frères Dardenne donnent ainsi toujours au personnage l'opportunité d'un espoir. Leur objectif est de conduire progressivement le film vers une scène finale autour de laquelle les personnages découvriront une tangible rédemption.

3.1 Une nouvelle trajectoire

3.1.1. Vers une quête de la sagesse

La philosophie du cinéma des frères Dardenne est, pour l'essentiel, la recherche d'un salut de la part des personnages. Nous entendons par salut le fait d'être sauvé sans aide divine (c'est à dire extérieure ou supérieure). Car, bien que toujours travaillé par la symbolique chrétienne, le principe essentiel du cinéma humaniste des deux cinéastes se joue dans des histoires sans Dieu. « Dieu est mort, la place est vide.

Surtout ne pas l'occuper »²¹ écrit Luc. La première étape dans la recherche du salut est la mise en place d'une attitude de sagesse. Luc Ferry souligne lui-même cette conduite en parlant d'une « recherche du salut sans Dieu » et continue en expliquant que « Le salut vient de la sagesse. Etre sage veut dire vivre heureux et libre autant qu'il est possible, en ayant enfin vaincu les peurs que la finitude a éveillées en nous »²². La sagesse est la condition pour accéder au salut.

Ils souhaitent ainsi aider leurs personnages à s'acquitter de leurs fautes grâce à leur libre pensée et à la vertu de leur seule raison. En d'autres termes ils les amènent vers une quête de sagesse. En effet, il semble que les personnages Dardenniens soient invités à se sauver de leur culpabilité grâce à la doctrine du salut et à la découverte d'une attitude sage. Atteindre la sagesse leur permettra de vivre heureux et libres en ayant racheté leurs fautes à leurs yeux et aux yeux d'autrui.

Lorsque Rosetta dors chez Riquet, ce n'est pas une prière envers un Dieu qu'elle récite mais bien envers elle-même. Une façon pour elle de se rassurer d'être une « fille normale » et de l'aider à trouver une sagesse intérieure. « Tu t'appelles Rosetta, je m'appelle Rosetta. Tu as trouvé un travail, j'ai trouvé un travail. Tu as trouvé un ami, j'ai trouvé un ami. Tu ne tomberas pas dans le trou, je ne tomberai pas dans le trou. Tu es une fille normale, je suis une fille normale. Bonne nuit, bonne nuit ». L'évocation de Riquet (un ami) insiste sur le besoin d'un autre dans son parcours vers la sagesse et le salut.

Les dernières séquences des films s'engagent dans ce sens, en cherchant à souligner un instant idéal de sagesse et de sérénité. À cet égard, les réalisateurs marquent une dette explicite envers la philosophie de Nietzsche car dans sa conception de la sagesse, le sentiment de sérénité est fondamental. C'est en ce point qu'ils touchent à quelque chose de l'ordre du salut, en ce sens que le personnage a enfin trouvé, dans cette dernière scène, un état de sérénité.

Après avoir avoué sa relation avec Claudy à Fabio et à Sokol, Lorna rembourse l'argent aux deux hommes. Elle n'accorde plus d'importance aux billets dont elle prenait tant soin au début du film, il n'ont plus de valeur à ses yeux et elle refuse désormais de participer aux comptes. Les deux hommes décident de la renvoyer en

²¹ Luc Dardenne, *Op cit*, p.18

²² FERRY Luc, *Apprendre à vivre*. Paris, Edition Plon, 2006

Albanie. Elle n'y croit pas et pense que Fabio projette de la tuer. Elle parvient à s'enfuir seule dans les bois et se réfugie dans une cabane en bois où elle parle à l'enfant qu'elle pense porter. Le mouvement de Lorna s'accélère dans cette dernière séquence, devenant une fuite en avant pour se sauver jusqu'à l'arrêt et l'apaisement final dans la cabane où elle trouvera refuge. Comme pour Igor, Rosetta et tous les autres, Lorna finira par s'arrêter de bouger pour trouver sa liberté. Elle fera du feu, fermera les volets, parlera à l'enfant imaginaire pour le rassurer : « dors bien » et s'endormira la main sur le ventre. Les frères Dardenne, pour la toute première fois dans un film, placent quelques notes de musique extra-diégétique qui viennent propager un climat onirique et apaisant pour Lorna. Ici, c'est la folie qui est pointée du doigt (du moins c'est l'une des interprétations envisageable) et qui serait la conséquence de l'impossible retour en arrière de la jeune femme. Le refuge imaginaire de la jeune femme dans une grossesse fictive l'aidera à trouver une nouvelle issue.

3.1.2. Un versant optimiste

Les cinq films ont une fin en suspens. Le dernier plan du film est fondamental. On comprendra qu'il était le pilier du film, celui vers lequel l'intégralité du récit converge. La perspective d'avenir y est double mais reste généralement positive.

Jusqu'à la fin, les relations entre le héros et le personnage auquel il se rattache demeurent toujours incertaines. Le pardon n'est jamais distinctement mentionné. Jusqu'au dernier moment, les sentiments de vengeance, de rancune ou encore de désespoir restent présents jusqu'à la scène finale qui permettra une nouvelle ouverture. Bien que les films se referment sans avoir donné toutes les réponses ils insistent néanmoins tous sur un point : les personnages se sentent libérés et sauvés. Et le spectateur ressent la même chose. L'objectif de Luc Dardenne semble atteint : « sortir de la salle de cinéma apaisé, guéri... pur sentiment d'être un homme parmi les hommes ». Ce qui est évident c'est que les cinq films ont pour objectif d'amener au face-à-face tant attendu.

Olivier voit en Francis la possibilité de réussir à faire son deuil, c'est pour cela qu'il est attiré par ce dernier. Il lui semble nécessaire de lui faire face pour pouvoir ensuite réintégrer le mouvement de la vie normale. Le dernier plan montre Francis qui

revient avec une planche en bois vers Olivier. Celui-ci continue de le regarder et la vie se poursuit ainsi, sans forcément une réconciliation ni un pardon, mais Olivier ne succombe pas à son désir de vengeance et accepte de reprendre l'apprentissage de Francis.

Igor marche à côté d'Assita et s'éloigne dans la profondeur du champ. Il a fini par avouer, sa parole a été plus forte et désormais c'est le silence qui prédomine. La caméra s'est enfin immobilisée et c'est dans ce dernier instant que réside la dimension initiatique du film. Igor rompt avec ses incessants mouvements et rejoint la jeune mère. Les Dardenne montrent un passage vers une nouvelle vie. Ils mettent de la fixité là où il y avait du mouvement, de l'apaisement là où il y avait du trouble.

Il est vrai que le récit se clôture avant que le spectateur ne se pose la question du devenir du personnage. Les cinéastes amènent les personnages jusqu'à un certain point de sérénité et de sagesse avec un autre (qui lui est essentiel) et terminent leurs films de la sorte.

3.2 La possibilité d'un Salut

La relation avec Autrui est l'un des thèmes centraux de l'œuvre de Jean-Pierre et Luc Dardenne. Ils amènent le personnage principal à s'ouvrir à l'autre et à lui faire comprendre la nécessité de le prendre en compte. La relation avec autrui suscite le désir de liberté, de communiquer avec l'extérieur et d'accéder à un salut sans l'aide de Dieu. L'évolution du personnage dans son rapport à l'autre prouve donc que c'est ce dernier qui permet au personnage de se sauver. Le salut peut ainsi être offert par Autrui. C'est à dire par un autre personnage ou bien encore par le spectateur.

3.2.1 Le besoin d'un autre

3.2.1.1 Être sauvé grâce à Autrui

La conception morale du cinéma Dardennien s'apparente au respect d'un individu pour soi-même et envers autrui. Comme nous l'avons vu, il y a toujours un autrui lié au personnage principal. Assita, Francis, Riquet, Sonia et Claudy, chacun

d'eux sollicite le personnage et une relation se crée avec chacun d'eux. Les personnages Dardenniens réalisent qu'ils ne peuvent finalement pas se passer des autres. Leur façon de se comporter les uns envers les autres était déjà toujours ambiguë. Igor était intrigué par Assita au point de l'espionner, Olivier était dans un rapport de force malsain avec Francis, Lorna a fini par offrir son corps à Claudy.

Les cinéastes sont des grands lecteurs de Levinas et nous pouvons, sans risque, interpréter leurs films selon la conception du philosophe envers la notion d'autrui. Pour Levinas chacun est responsable d'autrui sans avoir choisi de l'être mais en vertu de la fraternité humaine. Il soutient ainsi que la morale ne jaillit pas uniquement de soi mais également d'autrui. C'est grâce à l'autre que le personnage réussit à s'affranchir de sa culpabilité. Les frères Dardenne assignent alors leurs personnages à être interpellés par un autre et à devenir responsable de lui. Et ce sera l'ouverture du personnage à un autre qui lui permettra de remettre en question le « quant-à-soi égoïste du moi » comme l'explique Levinas qui dit précisément ceci : « La relation avec autrui introduit seule une dimension de la transcendance et nous conduit vers un rapport totalement différent de l'expérience au sens sensible du terme, relative et égoïste ²³ ». Selon lui, Autrui ramène nécessairement à la responsabilité éthique. Et par la suite, c'est cette responsabilité qui amène à la liberté. La morale Dardenienne reprend en quelque sorte ce précepte et insiste sur l'impératif de prendre en compte l'autre pour se découvrir. La réflexion de Levinas sur l'expressivité du visage intervient aussi dans celui d'Autrui. Luc reprendra cette idée ainsi : « Le corps d'autrui vous dit : ne me méprise pas, ne m'abats pas, sauve moi »²⁴.

Si les personnages trouvent à un moment des chances de rachat, c'est grâce par ou avec l'autre qu'ils le trouvent. Les cinéastes affirment n'avoir jamais souhaité isoler leurs personnages face à Dieu. C'est toujours un changement interne du personnage qui vient de ce qui se passe chez l'autre, celui qui est face à lui. A ce titre, nous voyons que la rébellion d'Igor ne s'inscrit pas dans une aspiration de pureté chrétienne, il est simplement devenu un homme en se séparant des règles imposées par son père et en agissant auprès d'Assita et de son enfant au nom de la vérité.

²³ LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Le livre de poche, biblio essais. 1990.

²⁴ Luc Dardenne, *Op cit*, p. 99

De même, dans la dernière séquence Rosetta peine à marcher avec sa bonbonne de gaz avec laquelle elle envisage de se suicider. Le son du scooter de Riquet résonne au loin. Désormais la caméra ne la filme plus de dos mais la devance et opère un travelling arrière. Elle ne dirige plus, la caméra la devance et décide le chemin pour elle. Riquet fait des tours autour d'elle dans l'intention de l'oppresser et de lui faire peur. Jusqu'au bout Rosetta tentera de se débattre et lui lancera des cailloux avant de s'effondrer au sol en pleurant pour la première fois du film. Seul Riquet est capable, ici, de la sortir de cette vie. Nous ne verrons pas le visage de Riquet mais uniquement son bras et ses mains qui viendront relever Rosetta. Il prête sa main à Rosetta, au sens propre, figurant ainsi qu'il lui apporte à nouveau son aide. La caméra s'attardera sur le regard consolé de Rosetta qui suggère qu'elle accepte enfin son aide et qu'elle est alors délivrée de sa trahison envers lui. Elle ne recherche pas le pardon de Riquet pour ce qu'elle lui a fait mais sa reconnaissance vis à vis de ce qu'elle est. Rosetta est ici bel et bien sauvée du suicide grâce à Riquet, cet autre dont chacun a besoin.

3.2.1.2 Découvrir la liberté

La relation passe par le visage de l'Autre, tout particulièrement dans le face-à-face. D'où l'objectif d'amener le film au face-à-face final comme nous le disions. Dès lors, c'est à partir d'autrui, d'une rencontre avec un autrui, avec un autre en chair et en os, que peut se frayer la voie d'un salut possible. Nous avons précédemment mentionné le procédé suivant, cher au cinéma des Dardenne : faire communiquer les personnages en laissant régulièrement l'un des deux hors-champ. Cette approche est spécifique du rapport à Autrui. Le personnage discute avec quelqu'un qui est en dehors, c'est une façon de communiquer avec l'extérieur et vers le désir de liberté. Cette liberté signifie avant tout d'avoir la capacité d'agir en dehors de son propre intérêt, c'est donc uniquement grâce la prise en compte d'autrui que le personnage peut s'élever et faire ainsi un pas vers le Salut. Igor découvre le meurtrier chez Roger grâce à la rencontre d'Assita, Rosetta lit son engluement dans la solitude grâce à Riquet, Francis peut comprendre que le meurtre est impossible seulement lorsqu'Olivier se l'interdit, Bruno voit l'impasse de sa fuite perpétuelle dans la mort possible de Steve. Chaque personnage a besoin d'être face à un autre pour être sauvé.

Ce n'est pourtant pas évident au départ. Rosetta ne comprend pas que l'on puisse vouloir l'aider et semble avoir perpétuellement peur de ne plus exister. C'est pour cette raison qu'elle souhaite toujours occuper systématiquement l'écran. Elle repousse tout et tout le monde et elle se bat ainsi pour être visible, aux yeux des gens qui l'entourent et aux yeux du spectateur. L'espace est comprimé autour d'elle et elle essaie de s'en extirper ce qui évoque un besoin de liberté. En enlevant tout simulacre dans sa façon d'apparaître à l'image et d'être cadrée, le spectateur comprend que Rosetta est quelqu'un de vrai. Riquet par contre, était un inconnu, et Rosetta s'en méfiait.

C'est d'ailleurs valable pour tous les autres personnages. Il ne sont pas en recherche d'un pardon puisque, pour eux, leurs actes ne sont pas pardonnables : laisser mourir (pour Igor et Lorna) essayer de tuer (pour Rosetta et Olivier), vendre un enfant (pour Bruno), mais ils cherchent à s'excuser et à retrouver la reconnaissance et le salut de la personne qu'ils ont fait souffrir. Luc Dardenne semble penser que le pardon peut être humiliant et représente un acte de prétention pour celui qui le dispense.

Le salut revient à effectuer une action pour autrui afin de se racheter.

3.2.2 Voir vers l'avenir, un pas vers le salut

L'idée principale est de montrer que le personnage finit par s'autolimiter et par adapter sa liberté à celle d'autrui. C'est une façon pour les Dardenne d'inculquer des notions d'humanisme à leurs personnages. Dans *L'Enfant*, la dernière image du film montre Sonia venue rendre visite à Bruno en prison. Ils se prennent les mains et pleurent ensemble. L'amour final qui se lit ici rachète l'erreur de Bruno aux yeux du spectateur. Ce dernier est à présent capable d'excuser la faute de Bruno et de lui offrir son salut. Bruno a assumé un risque afin d'affronter les conséquences de ses actes. D'un point de vue éthique, l'action de se rendre à la police représente sa façon de s'excuser et elle aura la vertu d'une rédemption. Bruno donnera un nouveau sens à sa vie à travers le pardon que Sonia et le spectateur lui accorderont.

La promesse d'Igor l'a exilé de son monde et l'a ouvert à celui du partage, des autres et de la libération de l'emprise de son père. Son obstination à se rendre fidèle à

sa promesse sera le point de départ de sa rédemption. Une démarche qui peut s'illustrer dans la conception philosophique de John L Austin : Quand dire, c'est faire. En effet, avec *La Promesse*, les frères Dardenne abordent un problème général qui était aussi celui du philosophe pour qui « le langage nous éclaire la complexité de la vie ». C'est à dire que le discours est fondateur de l'individu. Le Dire, ici, doit être compris en terme d'actes. En promettant quelque chose, Igor s'engage pour autrui à faire, plus tard, ce qu'il lui a garanti qu'il ferait. Le parole d'Igor lorsqu'il dit « Je le promets » s'inscrit dans le même plan que l'action. Et cette action se rapporte à une relation avec autrui. Avec Assita, car c'est pour elle qu'Igor s'engage et avec le spectateur car c'est lui le seul témoin de cette promesse. Il s'agira pour Igor d'accomplir sa parole. C'est elle qui tient tout le film : un projet futur, une promesse, c'est à dire quelque chose qui tient pour l'avenir. Car c'est cette promesse qui guidera son avenir et son aboutissement sera le salut qu'Assita et le spectateur finiront par lui accorder. Les deux scènes qui présentent cela, à savoir celle où Igor promet à Hamidou et celle où Assita regarde Igor et sous-entend qu'elle lui offre son Salut sont liées cinématographiquement car ce sont les deux seules scènes qui résistent au mouvement. Le mouvement considèrerait que rien n'était immuable, alors que l'immobilité de ces deux instants les démarque et leur donne ainsi une valeur éternelle et qui perdurera dans l'avenir.

Dans *Le Fils*, la relation entre Olivier et Francis s'inscrit dans un rapport d'initiation maître/apprenti et donc dans un rapport de transmission de savoir. C'est cela qui fonde l'avenir du jeune homme. Le fait de continuer à transmettre de l'expérience à Francis montre qu'il s'engage auprès de lui. Olivier ne peut pas pardonner à Francis au nom de son fils mais il accepte de lui offrir son salut en lui inculquant l'expérience du métier du bois. C'est de cette façon qu'Olivier accèdera lui même à son salut, en transmettant une culture et en engageant la vérité.

La fin de *Rosetta* correspond à la naissance d'une nouvelle jeune femme. En effet, Rosetta se découvre de nouveaux désirs et perd de vue chacun des objectifs qu'elle s'était donnés pour voir un nouvel avenir. D'une part la perte volontaire de son travail, d'autre part l'insuccès de son suicide. Ainsi naît la nouvelle Rosetta, dans la perte des images dans lesquelles elle s'était enfermée. Dans la dernière image du film

elle regarde Riquet. Elle n'avait encore jamais regardé et montre ainsi la possibilité d'aimer et donc d'être sauvée.

3.3 Un Salut symbolique

Les personnages Dardenniens sont ainsi sauvés à la fin, le spectateur ainsi que les autres personnages leur accordent un salut rédempteur. Mais comme nous l'avons dit, ils sont sauvés sans avoir eu recours au secours divin. Des traces d'un imaginaire peuvent effectivement être perçues comme chrétiennes mais il semble qu'elles ne soient que symboliques.

3.3.1 Prendre la route vers le Salut

La route est un élément particulièrement symbolique qui peut facilement être perçue comme le chemin qui aboutit à quelque chose. La route est une figure souvent utilisée par les Dardennes. Leurs personnages se déplacent énormément, comme nous l'avons vu, et parcourent de nombreux chemins divers.

Lorsqu'à la fin du film Igor et Assita se sont échappés de l'emprise de Roger, ils sont en fuite, ils traversent une voie rapide, marchent le long des quais ou encore traversent un pont. Ces plans sont alors plus larges et plus fixes et ils finissent par écraser les personnages, c'est pour se battre face à cet écrasement que les personnages s'agitent constamment. Ces routes semblent être devenues une sorte de labyrinthe qu'il faudrait réussir à contourner afin de se sauver. Parfois sinistres, les chemins qu'empruntent Igor et Assita sont semés de difficultés. Des hommes souillent Assita en lui urinant dessus depuis un pont, d'autres écrasent son sac avec leurs motos, l'environnement ne semble pas être propice à l'espoir. C'est néanmoins à travers des routes que tous les personnages finissent par partir. Igor et Assita partiront ensemble à travers le long couloir de la gare. Olivier prend la route avec Francis pour aller récupérer du bois et c'est au bout de cette route qu'il finira par avouer et par évoluer. Lorna roule également en voiture avec Fabio lorsqu'elle décide de s'échapper et de s'égarer dans les bois où elle met ses rêves et sa vie de côté pour chercher une issue à sa culpabilité. Bruno et Sonia traversent à de nombreuses reprises la voie

rapide entre la ville et leur planque. Sonia en parcourt de nombreuses à la recherche de Bruno. La figure de la route est très présente et crée la séparation entre les deux protagonistes. Néanmoins c'est aussi elle qui conduira Bruno jusqu'au commissariat.

3.3.2 L'assassinat symbolique

Dans *La Promesse*, les frères Dardenne ont souvent mentionné l'idée d'un assassinat symbolique de Roger de la part d'Igor afin de se libérer. En tuant symboliquement son père, il se détache de son autorité et se sauve lui-même. Par la suite, Igor pourrait envisager qu'Assita devienne une mère. Bien qu'elle n'y soit pas destinée à l'origine, il recherche en elle une mère symbolique pour remplacer celui qu'il vient d'assassiner.

Concernant *Le Fils*, Luc cite Levinas dans son ouvrage : « ce n'est pas le pardon que trouve le père mais l'impossibilité de tuer ». Olivier cessera de ressentir le besoin de vengeance. Il se retiendra de tuer Francis et comprendra ainsi l'interdit du meurtre. Il perdra de vue la raison de sa vengeance. Nous l'avons évoqué à plusieurs reprises déjà, les frères Dardenne font progresser leurs films vers une inéluctable confrontation finale entre les deux personnages principaux. Dans cette séquence les sentiments de rage passée et présente d'Olivier sont palpables. Et ses sentiments d'apaisement et de sérénité au moment où il lâche prise sont d'autant mieux ressentis. En ne tuant pas ce jeune garçon il noue un lien avec lui. Olivier comprend que chacun, même lui, peut devenir un assassin et en interrompant son acte, il rend à nouveau possible l'idée de transmission, il apprend à Francis que le meurtre n'est pas possible et il deviendra en ce sens un père symbolique pour le jeune homme.

3.3.3 Reconstruire un avenir

Les objets sont également fortement symboliques dans les films des Dardenne. Igor recolle la statuette qu'Assita lui avait d'abord interdit de toucher. Cet objet dont la femme ne se sépare jamais, symbolise Hamidou. Elle se brise lors de cette séquence terrible déjà évoquée (Assita et son enfant y sont souillés et agressés) où les espoirs se brisent aussi. En réparant la statue, Igor ranime la mémoire d'Hamidou et cherche à réparer sa faute. Il répare la statue pour se reconstruire un avenir et il s'ouvre ainsi à la

spiritualité africaine. D'une manière générale, une personne évoluée spirituellement parlant serait plus éveillée à la conscience et aux tenants moraux de ses actes. Apprivoiser une coutume étrangère est une première étape dans l'ascension morale d'Igor vers un salut symbolique.

Un autre élément fort concernant l'avenir est la naissance. En effet, la naissance construit l'avenir au lieu de se refermer sur le passé. Le fait de se reproduire serait vu comme une façon de trouver le salut, de sauver sa mémoire et son existence en laissant une trace. L'enfant dans *Le silence de Lorna* est symbolique. Afin de dépasser le deuil de Claudy, Lorna cherche une réparation de l'ordre de la régénération. Pour échapper à une existence de culpabilité sans fin Lorna s'invente une grossesse fictive et une filiation maternelle manifestant son acharnement à se projeter dans l'avenir. Lorsqu'elle utilise son corps pour combattre le manque de Claudy, la séquence n'est pas représentée. L'acte sexuel qui pourrait être perçu comme un geste de sacrifice de la part de Lorna est alors compris comme un geste salvateur. C'était pour elle la seule façon qu'elle avait pour agir humainement. Les frères Dardenne sont de fervents lecteurs d'Hanna Arendt, cette dernière explique que « le miracle qui sauve l'Homme de la ruine c'est finalement le fait de la natalité », la naissance d'homme nouveau romprait avec le cycle de la mort. Il y aurait alors toujours besoin d'un enfant pour pouvoir recommencer. C'est ce que les cinéastes mettent en scène dans *Le Silence de Lorna*. L'enfant symbolique que Lorna s'invente lui permet de trouver le Salut et de se reconstruire un nouvel avenir. Sa façon de prendre soin de l'enfant et de le protéger comme elle n'a pas su le faire avec Claudy lui permettra de se racheter à ses yeux.

CONCLUSION

Chaque fiction des Frères Dardenne, bien qu'ancrée dans un contexte social et économique spécifique (immigration, chômage, deuil, marginalité), entreprend d'atteindre une dimension universelle. Leurs scénarios et leurs mises en scène, particulièrement travaillés sont empreints de valeurs humanistes et d'interrogations éthiques. Les cinéastes revendiquent leur attachement au documentaire et à un réalisme qui leur permet d'explorer la complexité de l'être humain. Le cadre des deux frères se crée à partir du personnage et de sa mobilité, le mouvement de caméra s'unit à lui et figure généralement les mouvements émotionnels intérieurs du protagoniste. Toutefois, il est aussi nécessaire pour les cinéastes de nourrir la caractérisation de chaque personnage. La manière de le filmer lui, ses gestes mais surtout son visage et son dos, est une façon d'entrer dans son intériorité, d'articuler une pensée éthique et d'explorer les possibilités expressives du corps et du visage. L'approche des deux frères est ainsi explicitement liée aux fondements éthiques de la pensée Levinassienne pour qui le visage révèle « le signe vers l'invisible de la personne qu'il donne à voir ²⁵ ». De plus, ils approfondissent réellement les relations entre les personnages et les liens qui se tissent entre eux. Ils construisent ainsi des rapports à la fois humains et conflictuels et principalement guidés par un élément majeur de leur film : l'argent.

Leur démarche cinématographique est réellement née avec *La Promesse*. Depuis, le parcours de chacun de leur héros progresse selon un schéma similaire. Évoluant dans une situation sociale difficile, il se retrouvera pris entre deux tentations contraires et sera amené à commettre une faute répréhensible aux yeux du spectateur. Entre interdit, vengeance et sens moral, les cinéastes retranscrivent cette contradiction dans l'image. Les conséquences de cet acte sont plus ou moins immédiates mais obligent le personnage à prendre conscience de sa faute. Les frères Dardenne filment cela en montrant le poids de la conscience qui apparaît et par là même l'arrivée de la notion d'éthique qui finit par gouverner l'individu. Leur esthétique et leur mise en œuvre filmique concourent ensuite à aider le personnage face à sa culpabilité et à parvenir à un état de sagesse intérieure qui le conduira vers le salut. Cette évolution face à un choix moral est l'enjeu principal de tous leurs films.

²⁵ LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*. Op Cit.

L'absence de véritable scène d'exposition pousse le personnage Dardennien à évoluer dans un rapport immédiat avec le réel et à devenir une personne aux yeux du spectateur. Dès sa première apparition, il s'impose d'abord par son omniprésence à l'image. La caméra, en perpétuel mouvement, entre en collusion avec le corps du personnage et participe à la création d'un cinéma brutal et engagé. Ensuite, il se distingue par la complexité de son comportement. En effet, les Dardenne excluent l'idée que leurs personnages puissent être des victimes déterminées par la condition du monde dans lequel ils se trouvent. Sans indulgence à leurs égards, ils refusent de les victimiser en justifiant leurs comportements, car, bien que victimes en quelque sorte d'une condition sociale ou morale qu'ils n'ont pas choisie, ils nuisent tout de même à leur tour à autrui. Ils sont ainsi à la fois victime et bourreau. Les réalisateurs allouent donc à leurs personnages une position anti-victimaire qui appelle, malgré tout, l'identification morale du spectateur. Là où certaines mises en scène plus traditionnelles permettent au spectateur d'être en position de jugement, car le personnage agit par rapport à des repères éthiques universels, les films des Dardenne ne concèdent pas la même distance confortable. Par leurs interrogations sur nos valeurs morales et par leurs effets de bousculade, les Dardenne ont façonné une véritable esthétique éthique du choix. La question fondamentale des Dardenne revient à savoir s'il y aura une réconciliation possible entre le sens moral du personnage et celui du spectateur. Face à Igor, Olivier, Rosetta, Brun ou Lorna, le spectateur se voit s'interroger différemment sur son propre sens moral. Témoin du véritable basculement de chacun d'eux dans la faute dans un premier temps, puis vers une prise de conscience dans un second temps, il détiendra les clefs de la libération et du salut de celui-ci. Cette prise de conscience salvatrice ne sera jamais dictée par une puissance antérieure ou supérieure, elle sera engendrée par Autrui mais ne sera dirigée que par le sens moral du personnage lui-même qui se rendra responsable. Les Dardenne insistent sur ce moment crucial du choix, ce plan pivot dans le film, qui deviendra le lieu du passage d'un monde à l'autre, de celui de l'innocence à celui de la responsabilité. Les deux frères revendiquent d'ailleurs la grande importance de la responsabilité dans l'ensemble de leurs films : « La responsabilité humaine est la seule manière pour l'homme de sauver le monde » ont-ils dit, marquant à nouveau leur attachement à Levinas qui évoque la responsabilité éthique vis-à-vis d'Autrui en ce

sens que l'individu détermine lui même sa nature selon ses choix car il a la responsabilité de ses actes. « L'existence précède l'essence »²⁶ comme l'exprime la célèbre formule et c'est bien de nature humaine dont il est question dans le cinéma Dardennien. Les personnages y sont invités à se sauver de leur culpabilité grâce à la doctrine du salut et à la découverte d'une attitude sage. Ils découvrent la nécessité de prendre en compte autrui et d'effectuer une action envers lui afin de racheter leur faute.

Tous leurs films sont avant tout des récits de mouvements et de déplacements. Le mouvement n'est pas synonyme de liberté chez les frères Dardenne, c'est une remarque que Jean-Marc Lalanne signalait déjà vis-à-vis de *La Promesse* : « Le mouvement et la vitesse, généralement galvanisés par le cinéma, symbolisent toujours une certaine idée de la liberté [...]. Ici, le mouvement est une des formes les plus retorses d'aliénation. Igor bouge sans cesse [...]. C'est par ce mouvement perpétuel de déplacement que son père le tient sous sa coupe, et la condition de sa libération sera de savoir s'arrêter.»²⁷ C'est une remarque qui convient pour l'ensemble de la filmographie des réalisateurs.

De cette façon, le cinéma des frères Dardenne met en place le parcours d'un personnage, de sa naissance morale, au delà de son environnement social et économique, à son apprentissage de la sagesse et à son combat individuel vers le salut libérateur.

²⁶ SARTRE Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996, p.26.

²⁷ Jean-Marc Lalanne, « Histoire de l'ogre », Cahiers du cinéma n° 506, p43

Bibliographie

Ouvrages fondamentaux

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Cerf, 1985 (1^{ère} édition: 1958)

AMENGUAL Barthélemy, *Du réalisme au cinéma*. Paris, Nathan, 1997

DELEUZE Gilles, *L'Image-mouvement*. Paris, Editions de Minuit, 1983

DELEUZE Gilles, *L'Image-temps*. Paris, Editions de Minuit, 1985

FERRY Luc, *Apprendre à vivre*. Paris, Edition Plon, 2006

Ouvrages sur le sujet

HÉLIOT Louis, *Luc et Jean-Pierre Dardenne*, Scope Editions, coll « biofilmo », 1999, 48 pages.

DARDENNE Luc et Jean-Pierre, *Scenarios, Rosetta suivi de la Promesse*, Editeur Cahiers du cinéma, coll Petite bibliothèque des cahiers du cinéma, 1999. 137 pages.

MAIROLT Madeleine, *Il était une fois...Rosetta*, Éditions du Céfal, coll Film et société, 2005. 154 pages

AUBENAS Jacqueline, *Jean-Pierre et Luc Dardenne*, Editions Luc Pire, 2008, 338 pages.

DARDENNE Luc, *Au dos de nos images*. (1991-2005), Éditions du Seuil, coll la librairie du XXI^{ème} siècle, 2005, 322 pages.

MALANDRIN Stéphane, *La promesse de Luc et Jean-Pierre Dardene*, CNC, les films de l'Estran, 1999. Dossier 99.

Revue sur le sujet

Revue belge du cinéma, « Luc et Jean-Pierre Dardenne. Vingt ans de travail en cinéma et vidéo », n°41, Bruxelles, APEC, hiver 1996-1997.

Revue Contre bande, "Les frères Dardenne", Publication du CRE, n°14, 2005.

CONDE Michel et VERVIER Anne, *Rosetta, un film de Luc et Jean-Pierre Dardenne*, Liège, Les grignoux, 1999. Dossier Pédagogique.

CONDE Michel, FONCK Vinciane et VERVIER Anne, *La Promesse, un film de Luc et Jean-Pierre Dardenne*, Liège, Les grignoux, 1996. Dossier Pédagogique.

Articles sur le sujet

KAGANSKI Serge. « Luc et Jean-Pierre Dardenne - Vrais frères ». *Les Inrockuptibles*, 06/10/1999.

KAGANSKI et BONN. « Jean-Pierre et Luc Dardenne : projections sur le fils ». *Les Inrockuptibles*, 23/10/2002.

MORAIN Jean-Baptiste, « Les frères Dardenne : "tu te souviens de Jérémie" ». *Les Inrockuptibles*, 19/10/2005.

HOUBA Pascal, « Dans le dos de l'ange de l'histoire », *Multitudes* 01/2003 (n°11), p. 145-157.

Ouvrages issus d'autres secteurs disciplinaires

MOREAU Denis, *Les voies du salut - Un essai philosophique*. Paris, Bayard. 2010.